

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



# **HISTÓRIAS FAMILIARES**

## **VICO, ROSSELLINI, PROUST**

ANA CLÁUDIA RAMALHO DOS SANTOS

DOUTORAMENTO  
EM ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA

TEORIA DA LITERATURA

2014

**HISTÓRIAS FAMILIARES**  
**VICO, ROSSELLINI, PROUST**

**ANA CLÁUDIA RAMALHO DOS SANTOS**

TESE ORIENTADA PELO  
PROFESSOR DOUTOR JOÃO R. FIGUEIREDO



DOUTORAMENTO  
EM ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA  
TEORIA DA LITERATURA

2014

# ÍNDICE

<i>Agradecimentos</i>	4
<i>Resumo / Abstract</i>	5
Introdução	6
I. Marcar território	
1. Terras de ninguém	19
2. Selvas, sepulturas e cidades	35
3. Lugares genealógicos	49
II. Mudar de lugar	
1. Mapas e matrimónios	69
2. Fantasias de gigante	85
3. Tempos mortos	108
III. Caminhar sobre ruínas	
1. Excursões e escavações	126
2. Certos filósofos	142
3. A musa da História	162
Obras citadas	175

## AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento é dirigido ao meu orientador, o Professor João R. Figueiredo. A sua disponibilidade, o seu interesse por este projecto, a confiança que me transmitiu e as nossas conversas frequentes foram fundamentais para a realização desta tese.

Agradeço aos Professores António M. Feijó e Miguel Tamen as aulas entusiasmantes a que tive oportunidade de assistir ao longo dos últimos anos.

A minha viagem a Nápoles desempenhou um papel importante no trabalho de investigação que culminou nesta tese. Ao Carmine Cassino, agradeço toda a ajuda na preparação da viagem, bem como a primeira visita guiada à cidade do Vico. A maravilhosa hospitalidade e generosidade do Francesco Tirro foram determinantes para a felicidade do tempo vivido em Nápoles.

Agradeço aos colegas que povoaram comigo a biblioteca da Faculdade de Letras, e que aliviaram tantos dias pesados. O meu abraço de amizade para a Joana Meirim, o Nuno Amado, a Rita Furtado, o Jorge Almeida, a Maria Mendes e o João Vala: “And I do appreciate you being ‘round!’”

Agradeço à minha família, em particular aos meus pais, todo o apoio que me concederam, e sem o qual eu não poderia ter acabado de escrever a tese.

O apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia possibilitou que este projecto se realizasse.

## RESUMO / ABSTRACT

Esta tese discute a *Scienza nuova* de Giambattista Vico, o filme *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini e o romance *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. As três obras são relacionadas por meio de uma noção viconiana de “família”, enquanto pequena comunidade onde se contam as primeiras histórias sobre o mundo. O objectivo da tese é formar uma família de autores e obras que, embora aparentemente distantes, se encontram unidos por questões e tópicos comuns, nomeadamente a ideia de que investigar os princípios de indivíduos, casais ou nações é narrar a sua história.

This thesis discusses Giambattista Vico's *Scienza nuova*, Roberto Rossellini's film *Viaggio in Italia*, and Marcel Proust's novel *À la recherche du temps perdu*. The three works are related by a vichian notion of “family”, meaning a small community where the first stories about the world are told. The aim of the thesis is to form a family of authors and works which, though apparently distant, are brought together by questions and topics they all share, namely the idea that to investigate the principles of individuals, couples or nations is to narrate their history.

## INTRODUÇÃO

Car, voyez-vous, si j'écrivais ce livre, chère Céleste, on y apprendrait beaucoup. On y verrait que ce que vous avez en vous ne vous appartient pas. Et c'est ce qu'il y a de plus passionnant chez les êtres humains: savoir d'où nous vient ce que nous sommes. Vous avez une belle âme, mais de qui la tenez-vous? De votre père, de votre mère, de votre grand-mère, de bien plus loin encore? Voilà ce que je voudrais savoir.

Céleste Albaret, *Monsieur Proust*

Esta tese é, em grande medida, a sua história – a existir, essa seria a tese da tese. Por essa razão, decidi apresentar a tese contando a história. Como Giambattista Vico, que nas primeiras páginas da *Vita scritta da se medesimo* (a sua autobiografia intelectual, doravante referida como *Vita*) propôs narrar com a “ingenuità” de um historiador, passo por passo, as causas que fizeram dele “litterato” – entenda-se, o autor da *Scienza nuova* (1744) –, proponho contar a história desta tese a partir das várias modificações por que passou. O termo “modificações” é significativo, pela razão de que uma das intuições fortes da tese é também uma das ideias que edificam a *Scienza nuova* e o pensamento de Vico: refiro-me à ideia de que os princípios de tudo o que foi feito pelo homem se podem encontrar “dentro das modificações da nossa própria mente humana.”<sup>1</sup> O que se segue é uma descrição breve dos cinco anos da investigação que realizei até chegar à tese; isto é, a história das suas modificações.

A ideia viconiana de que seria possível recuperar ou reconstruir a história do pensamento humano através de uma investigação das modificações por que passou a própria mente esteve presente neste projecto desde as suas fundações. Para essa investigação, a imaginação e a memória eram a chave. Na *Scienza nuova*, Vico postula como verdade inquestionável a autoria humana do mundo civil, afirmando a possibilidade de este ser conhecido pelos homens que fizeram os costumes, as instituições, as leis, a poesia, e tudo o que se possa agrupar no conjunto das coisas humanas. Se o homem fez o mundo civil, só ele pode investigar as suas origens. Em suma, para Vico, tudo o que foi feito pelo homem

---

<sup>1</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §331.

pode ser conhecido pela razão de que, no universo das coisas humanas (em oposição às coisas naturais), o fazer e o conhecer são a mesma coisa. Uma das principais intuições da tese pode ser descrita nos seguintes termos de inspiração viconiana: um trabalho de investigação em humanidades é um projecto de autoconhecimento, e o autoconhecimento deve começar por uma investigação que incida sobre os próprios princípios.

O primeiro autor que se juntou a Vico no projecto inicial foi um seu quase contemporâneo genebrino, o qual, apesar de parecer nunca ter lido nada do filósofo napolitano, em mais do que uma obra mostra afinidades significativas com questões e tópicos que ocuparam o primeiro: refiro-me a Jean-Jacques Rousseau. O que me interessou inicialmente na ideia de confrontar os dois pensadores setecentistas foi a possibilidade de descrever, em termos gerais, uma teoria da educação, que em ambos tinha a particularidade de relacionar estreitamente o que era social ou civil com o que era individual ou doméstico. A ideia ganhou forma com a leitura de *Émile* (1762), obra onde Rousseau desenvolve um método de educação de um rapazinho que respeitaria a constituição do “homem natural”. Este é um conceito importante no seu sistema, tendo sido discutido primeiramente no ensaio *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). No *Émile*, o jovem aprendiz será tratado como um ser puramente físico, um selvagem e um solitário, evitando desviar-se do trilho da natureza de modo a preservar a inocência humana natural.

O conceito de “homem natural” serviu a Rousseau para edificar uma representação do homem no tempo imemorial em que errava solitário por bosques



e selvas. No referido ensaio, também designado por *Second Discours*, Rousseau afirma ser pioneiro na descoberta da verdade sobre esse tempo, que os filósofos que tinham examinado os fundamentos da sociedade quiseram conhecer, sem que nenhum, porém, o tivesse conseguido. Como se verá, esta é uma declaração que Vico também faz na *Scienza nuova*, a respeito da sabedoria poética dos “bestioni”, os homens primitivos da gentilidade, e que tinham a singularidade de ser gigantes. Sobre a gênese do *Second Discours*, escreveu Rousseau no livro VIII das suas *Confessions* (1789): “embrenhado nas profundezas da floresta, procurei e encontrei a imagem daqueles primeiros tempos cuja história orgulhosamente traçava; não poupei as pequenas mentiras dos homens, ousei pôr a nu a natureza deles, seguir o curso do tempo e das coisas que os desfiguraram, e comparando o homem feito pelo homem com o homem natural, mostrei que no pretendo aperfeiçoamento reside a verdadeira fonte das suas desgraças.”<sup>2</sup> Se a infelicidade humana resulta das contingências criadas pelo próprio homem, cabe ao homem recuperar o estado de inocência inicial. Seguir o curso do tempo e das coisas que desfiguraram a natureza humana implica conhecer as suas modificações.

A partir do devaneio de um regresso à floresta primitiva (Vico usará, por seu lado, o termo “selva”), Rousseau pretendia descrever e recuperar, segundo Jean Starobinski, o tempo da transparência – isto é, o tempo da transparência recíproca entre mentes ou almas.<sup>3</sup> Rousseau reclama para si uma espécie de

---

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes* (édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond), Paris: Gallimard, 2007, vol. I, p. 388. À exceção dos casos em que existe tradução em português, todas as traduções de obras lidas em línguas estrangeiras são da minha autoria.

<sup>3</sup> Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle; suivi de sept essais su Rousseau*, Paris: Gallimard, 1971, pp. 22-25; 39-41.

memória de uma época em que a humanidade vivia sem conflitos, em que existia um equilíbrio justo entre o ser e o parecer, em que os homens se mostravam tal como eram. A época primitiva da transparência é, para Rousseau, comparável à infância, razão pela qual a narração dos episódios primordiais da vida do pequeno Jean-Jacques nas *Confessions* ecoa a descrição do homem natural concebida no *Second Discours* e desenvolvida no *Émile* – obra acerca da qual o próprio Rousseau declarou que podia ser lida como “o romance da espécie humana.”

Nas *Confessions*, Rousseau promete apresentar aos leitores o retrato de um homem pintado exactamente de acordo com a natureza e em toda a sua verdade, sendo esse um empreendimento único, que podia servir de comparação para um estudo geral do homem. O tempo da transparência, quer na história pessoal quer na história da humanidade, que Rousseau julga estarem ligadas, é o tempo das origens. A confiança de Rousseau na inocência humana é a de alguém que se lembra da infância – e que, por se lembrar, consegue reconstruir em si o passado distante de toda a humanidade. Rousseau reflecte acerca do homem natural como se ele mesmo tivesse preservado em si traços do estado da natureza, buscando-se a si mesmo e encontrando na própria intimidade os fundamentos da investigação que propõe: ser o historiador de toda a humanidade.

O meu projecto inicial, constituído pelo par Vico e Rousseau, tinha então como objectivo o confronto de duas formas de contar histórias de origens ou princípios, de educação ou crescimento: as obras de Vico e Rousseau seriam lidas como exemplos distintos de “Bildungsroman”. O conceito de “histórias familiares” foi adquirindo forma. A ideia de família – pequena comunidade onde

se nasce e à qual se pertence, lugar onde se desenvolvem as primeiras ideias acerca do mundo e das pessoas, uma versão rudimentar da sua sucedânea, a sociedade civil – aliou-se à ideia de que qualquer projecto de investigação que tivesse a pretensão de se ocupar das origens do homem, das nações ou das próprias ciências humanas não poderia deixar de ser uma história das suas modificações.

Uma intuição implícita na tese desde os seus princípios mais indefinidos era a ideia de que as obras de Vico, de Rousseau e de Freud podiam ser lidas como narrativas ou romances da espécie humana, usando os termos com que Rousseau descrevera o *Émile* – sem que qualquer seriedade filosófica lhes fosse retirada. Isto equivaleria a defender que não existem modos diferentes de ler filósofos e romancistas, nem de escrever sobre eles. No projecto inicial, definir ou distinguir literatura e filosofia não seria, então, uma preocupação; as próprias obras que constituiriam o *corpus* da tese mostrariam a vacuidade de uma abordagem do género. Alasdair MacIntyre, medianamente viconiano num dos capítulos finais de *After Virtue*, fornecia uma definição de história e de narrativa que se aproximava das intuições que a tese procurava explorar: “A narrativa não é trabalho de poetas, dramaturgos ou romancistas que reflectem sobre acontecimentos que não tinham uma ordem narrativa antes de o cantor ou o escritor a imporem; a forma narrativa não é disfarce nem decoração.”<sup>4</sup>

Fixado assim relativamente cedo, o título da tese evocava ainda um pequeno ensaio de Freud, justamente intitulado “Romances familiares”, recebendo ainda uma ténue inspiração de um dos títulos do pediatra e psicanalista inglês D. W. Winnicott: *Home is where we start from*. O duo formado por Vico e Rousseau foi

---

<sup>4</sup> Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*, London: Duckworth, 2007, p. 211.

dando lugar ao trio formado por Vico, Rousseau e Freud. Durante algum tempo, pensei que a tese pudesse constituir uma espécie de glosa das linhas iniciais do referido ensaio de Freud: “A emancipação de um indivíduo da autoridade dos seus pais, à medida que cresce, é um dos resultados mais necessários mas mais dolorosos decorrentes do curso do seu desenvolvimento.”<sup>5</sup>

O meu interesse pela noção de família e de histórias familiares começou por derivar da ideia, tão cara aos Românticos ingleses (em particular, a Wordsworth), de que o crescimento constituía uma catástrofe e uma perda inevitáveis. A esse respeito, diga-se que um subtítulo provisório da tese chegou a designar-se “Dores de crescimento”, também em referência às causas que Vico apresentava, na *Scienza nuova*, para a diminuição corporal dos seus poetas-gigantes. O ganho em faculdades racionais dos “bestioni”, que teria começado com o princípio das religiões, tendo-se desenvolvido no período inicial da agregação em famílias, correspondia não só a um processo de decrescimento físico mas também à perda de qualidades imaginativas.

Já para Rousseau, como se pode ler no *Second Discours*, o hábito de viver em conjunto contribuiu para que surgissem os primeiros sentimentos de amor conjugal, paternal e filial. Cada família era uma pequena sociedade, tanto mais unida quanto os seus únicos laços eram a liberdade e a vontade recíproca de união. No estado das famílias descrito no *Second Discours* e no *Essai sur l'origine des langues*, enquanto intermédio entre a dispersão amorosa instintiva do homem primitivo e a promiscuidade frívola do homem civilizado, Rousseau encontrava a

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud, “Family Romances”, Standard Edition, vol. IX, London: Hogarth Press, 1995, p. 237.

época mais feliz da história humana: a linguagem era poética e imperfeita, mas suficiente, e essa suficiência e ausência de sofisticação eram transferidas para os sentimentos.

David Gauthier observa, em *The Sentiment of Existence*, que o tema da primeira parte das *Confessions* é “aimez-moi”, as primeiras palavras que Rousseau atribuíra aos povos do sul no *Essai sur l'origine des langues*.<sup>6</sup> Nas *Confessions*, a relação de Rousseau com Madame de Warens (a “Maman”) pode ser descrita como uma relação de tipo proto-social e familiar. No tipo de amor que unirá o “petit” Rousseau a “Maman”, como numa relação familiar em que as acções individuais têm por motivação o bem de todos, a distinção eu/outro é anulada. Embora não sejam solitários, os dois amantes preservam a sua liberdade: como viver para si é viver para o outro, o sentimento de existência não se perde. David Gauthier sugere que o estado intermédio entre o “amour de soi” do homem natural e o “amour propre” do homem social é “amour de la famille”.<sup>7</sup> O amor que existe entre uma família, semelhante ao ideal de amor que Rousseau concebe para um casal, constitui uma expansão do “amour de soi”, que se converte em “amour de nous” – ou, melhor, em “amour chez nous”.<sup>8</sup> No “amour de la famille”, o sentimento de “amor de si” aperfeiçoa-se e converte-se em “amor de nós”. Os amantes existem num reconhecimento recíproco, biunívoco e desinteressado, agindo ambos para os mesmos fins – o que ecoa, em parte, a descrição que Vico

---

<sup>6</sup> David Gauthier, *Rousseau. The Sentiment of Existence*, Cambridge: Cambridge U.P., 2006, p. 111.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 120.

fornece para o segundo dos três costumes comuns que contribuíram para a fundação das nações, o princípio dos matrimónios.

É possível concluir que as histórias que compunham o projecto inicial da tese tinham em comum o facto de a edificação das ideias filosóficas dos seus autores partir de princípios familiares. Vico, que mal saiu de Nápoles ao longo da vida, construiu na *Scienza nuova* uma história da humanidade que foi escrita ao “tavolino” das várias pequenas casas onde viveu com a família numerosa, no meio de toda a espécie de estrépitos domésticos: a secretária onde compunha a obra é por isso, como se verá, equiparada a uma cidadela. Pense-se também no prefácio de Rousseau a *Julie ou La nouvelle Héloïse*, em que, assumindo a voz de organizador da correspondência de dois amantes que viviam “numa pequena aldeia no sopé dos Alpes”, adverte os leitores das cartas a munirem-se de paciência perante os “erros de linguagem, o estilo enfático e chão, os pensamentos vulgares traduzidos em termos empolados”, porque os autores daquelas cartas não eram “franceses, espíritos cultos, académicos, filósofos”, mas sim “provincianos, estrangeiros, solitários, pessoas jovens, pouco mais do que crianças, que nas suas imaginações romanescas tomavam por filosofia os delírios honestos dos seus cérebros.”<sup>9</sup>

Os primeiros dois anos que marcaram o trabalho de investigação desta tese assemelharam-se, para usar os termos com que Stanley Cavell inaugurou *The Tanner Lecture* (1986) em Stanford intitulada “The Uncanniness of the Ordinary” – *mutatis mutandis* – a uma tentativa de “agrupar num círculo razoável, ou, diga-se, convivial, uma colecção das principais feras na selva ou vastidão dos meus

---

<sup>9</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse* (édition établie par Michel Launay), Paris: GF Flammarion, 1967, p. 3.

interesses.”<sup>10</sup> Nos três anos que se seguiram, e que culminaram na redacção da tese, manteve-se a noção de “histórias familiares”, mas mudou a família de autores; é do relato dessa mudança que me ocuparei nos parágrafos seguintes.

Três experiências distintas contribuíram para a desestabilização do projecto inicial da tese, fundindo-se embora no papel que desempenharam no rumo que veio a seguir, na forma que veio a tomar. Pela razão de que considero que as três experiências podem ser descritas como encontros (ou, mais concretamente, como primeiros encontros), ocorridos em momentos e contextos específicos, o vocabulário que usarei para falar delas poderá fazer lembrar aquele que se usa para falar de pessoas. O primeiro encontro, no início do verão de 2011, foi com o romance *À la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust; o segundo, no final do outono de 2012, com o filme *Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini; o terceiro, na primavera de 2013, e repetido no outono desse mesmo ano, com a cidade de Nápoles, onde acabei por viver durante cerca de três meses, circundada por ruas e imersa em obras que me reenviavam para a *Scienza nuova* de Vico.

Proust, Rossellini e Nápoles contribuíram não só para a exclusão consciente de Rousseau do projecto inicial, mas também para que as raízes viconianas da tese se fortalecessem. Ter lido a *Recherche*, ter visto *Viaggio in Italia* e ter vivido em Nápoles ajudou-me a esclarecer a intuição acerca do que seria uma tese à luz da noção de histórias familiares. Ou seja, a tese iria partir de uma descrição aprofundada da noção viconiana de “família”, à qual se juntariam termos relevantes para compor essa noção, como os de “território” e “sepulturas”. Além

---

<sup>10</sup> Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. 153.

disso, a relação “histórias familiares” e o ensaio de Freud foi restabelecida com base não na premissa de que a emancipação da autoridade dos pais é um processo doloroso, mas numa das consequências possíveis dessa premissa: a de que é necessário criar a própria autoridade. Essa é, na verdade, uma intuição viconiana que vejo confirmada no romance de Proust: a *Scienza nuova* e a *Recherche* são escritas numa época em que já não há heróis ou pais fundadores; como tal, estes têm de ser criados, imaginados ou recordados. A história do narrador do romance de Proust aproxima-se, afinal, do projecto de investigação das origens do pensamento humano que Vico empreende: são narrativas que contam a própria história, que apontam para os próprios princípios (no sentido viconiano que se esclarecerá), a partir da análise das modificações de uma mente autoral.

Há uma cena de *Viaggio em Italia* que me parece adequada para descrever o processo de criação que marcaria o início de um trabalho de investigação entendido como história familiar. Nessa cena, Katherine Joyce, a protagonista feminina do filme, faz uma visita ao cemitério das Fontanelle, um dos lugares da Nápoles de Rossellini que melhor parece representar o conceito freudiano de “unheimlich”. Katherine é informada de que, nas Fontanelle, os napolitanos tinham o costume de “adoptar” caveiras e ossadas com quem não tinham qualquer relação familiar para compensar o facto de os seus mortos não terem sido enterrados perto deles. Pensando na história desta tese, a ideia de escolher um morto para se cuidar dele e lhe fazer companhia – como se escolhe numa grande horta comunitária um pedaço de terra e determinada espécie para cultivar – pode



ser lida como uma analogia da escolha de autores, temas e questões que marca os princípios de qualquer investigação.

O primeiro capítulo da tese marca o seu território, que é declaradamente viconiano. São descritos os costumes ou lugares comuns que fundam as sociedades civis, e que parecem reflectir a própria vida civil do autor napolitano da *Scienza nuova*: as religiões, os matrimónios e as sepulturas. O segundo capítulo descreve uma mudança de lugar que, na história dos protagonistas de *Viaggio in Italia* e na história da tese, parecendo ter como consequência uma dissolução, permite pensar numa hipótese de continuidade. O tema da comunicação transparente entre almas que Starobinsky problematizou a respeito de Rousseau migra subtilmente para a minha interpretação do filme de Rossellini: o marido e a mulher de *Viaggio in Italia* querem ser compreendidos e não conseguem. Não há qualquer transparência na sua comunicação, só obstáculos – mas é a partir dos obstáculos que o filme vai sendo feito. A hipótese de continuidade é garantida pelo princípio viconiano que cria as memórias familiares: as sepulturas. O romance de Proust, de que se ocupa o terceiro capítulo, é lido à luz desse princípio. Para o narrador da *Recherche*, começar a escrever torna-se uma possibilidade quando os vivos parecem mortos, e quando a deslocação para uma festa se converte numa caminhada pelas ruínas de Pompeia. Isto é outra forma de dizer que se escreve sempre sobre as ruínas de um lugar onde já se esteve.

## I. MARCAR TERRITÓRIO

So I turn to a dead language again:  
*ineo*, I go into, enter, begin.

Craig Raine, *À la Recherche du Temps Perdu: a Poem*

## 1. Terras de ninguém

Numa carta de 25 de Outubro de 1725 que Giambattista Vico envia ao padre capuchinho Bernardo Maria Giacco<sup>11</sup>, juntamente com a sua mais recente obra publicada, podem ler-se as queixas do filósofo e professor de Retórica a respeito da ausência de ressonância dessa em Nápoles:

Nesta cidade, faço de conta de tê-la enviado para o deserto e evito todos os lugares frequentados para não embater naqueles aos quais a enviei; se, por necessidade, um deles me aparecer, saúdo-o de fugida: acto através do qual, não me dando eles qualquer indício de a ter recebido, me confirmam a opinião de tê-la eu enviado para o deserto.<sup>12</sup>

Vico refere-se à primeira edição da *Scienza nuova*, dada à estampa naquele mesmo mês pelo tipógrafo napolitano Felice Mosca.<sup>13</sup> A escolha de se representar como uma voz que fala para os espaços amplos e ermos do deserto evidencia o estado de insatisfação em que se encontrava, resultante da percepção de ter escrito uma obra que não obtinha da comunidade intelectual da sua cidade o reconhecimento que merecia. Revisitando o lugar bíblico da *vox clamantis in deserto* – a voz daquele que grita no deserto, em referência a São João Baptista e às palavras do profeta Isaías<sup>14</sup> –, Vico consola-se da fraca recepção da *Sn25*

---

<sup>11</sup> Obrigado a deixar Nápoles por motivos de saúde, o padre Giacco encontrava-se, desde 1720, no convento de Santa Maria degli Angeli, em Arienzo.

<sup>12</sup> Salvo indicação em contrário, as passagens das obras de Vico são citadas da seguinte edição: Giambattista Vico, *Opere* (a cura di Andrea Battistini), Milano: Arnoldo Mondadori, 2007. Referem-se o nome do autor, a obra e o número da página, à excepção das edições da *Scienza nuova*, em que se indica o número do parágrafo. Neste caso: Giambattista Vico, *Lettere*, p. 308.

<sup>13</sup> A *Scienza nuova* conheceu três edições: em 1725, 1730 e 1744. Por convenção, são designadas por *Sn25*, *Sn30* e *Sn44*, respectivamente.

<sup>14</sup> Veja-se *Isaías*, 40,3: “Uma voz grita: «Preparai no deserto o caminho do Senhor, aplanai na estepe uma estrada para o nosso Deus.»” Confronte-se com o *Evangelho segundo Mateus*, 3,3: “Naqueles dias, apareceu João, o Baptista, a pregar no deserto da Judeia. Dizia: «Convertei-

assumindo-se como autor de uma obra que só virá a ser compreendida muito tempo depois. Numa passagem da *Sn30* em que revela preocupações com a posteridade, e tendo ainda em mente o relativo insucesso da *Sn25*, Vico é mais explícito na atribuição de um carácter profético àquela obra. Dirigindo-se aos leitores, declara que a *Scienza nuova* ganharia em ser encontrada nas ruínas de uma cidade soterrada há pelo menos mil anos [“disotterrata poc’anzi in una Città rovinata da ben mille anni”] e sem conter o nome do autor, pois talvez ignorando a vida dele os leitores do futuro pudessem fazer da obra um juízo mais benigno.<sup>15</sup>

Se é facto que a *Sn25* é dedicada “às academias da Europa”, o despeito de Vico não deixa de ser direccionado para a sua cidade, e em particular para a Universidade. Na verdade, implícito na condenação a Nápoles na carta de Vico ao padre Giacco está “um ressentimento não adormecido” pelo insucesso no concurso universitário de 1723.<sup>16</sup> Considerado o evento decisivo da história intelectual de Vico, a derrota no concurso para leccionar a cobiçada cadeira matutina de Direito Civil na Universidade de Nápoles, aos cinquenta e cinco anos de idade, é encarada pelo próprio como uma ocasião para escrever a *Scienza nuova*.<sup>17</sup> Que Vico tenha levado a peito essa derrota é visível, ainda na carta, na afirmação de que, se as suas anteriores obras se deveram apenas a si próprio, tendo sido compostas com o fim de o fazer merecer um lugar honroso na cidade

---

vos, porque está próximo o Reino do Céu.» Foi deste que falou o profeta Isaías, quando disse: «Uma voz clama no deserto: Preparai o caminho do Senhor, endireitai as suas veredas.»

<sup>15</sup> Giambattista Vico, *La Scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744* (a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello), Milano: Bompiani, 2012, p. 397.

<sup>16</sup> Gustavo Costa, *Vico e l'Europa. Contro la "boria delle nazioni"*, Milano: Guerini, 1996, p. 151.

<sup>17</sup> Veja-se o capítulo que Barbara Ann Naddeo dedica à derrota de Vico no concurso universitário: “From Law to ‘Philosophy’: The University Competition of 1723”, in *Vico and Naples: The Urban Origins of Modern Social Theory*, N.Y.: Cornell University Press, 2011, pp. 170-180.

natal, o mérito da *Scienza nuova* deve ser inteiramente atribuído à Universidade – a qual, ao não ter querido que, enquanto professor, se ocupasse “da leitura de parágrafos” [das *Institutiones* de Justiniano], lhe dera o vagar necessário para que a pudesse conceber.<sup>18</sup>

Por um lado, tal “dissavventura” ou “colpo di avversa fortuna” fez com que Vico desesperasse por nunca mais vir a ocupar um lugar digno na sua pátria.<sup>19</sup> Por outro lado, não o fez renunciar às letras. Pelo contrário, como repetidamente afirma, o facto de ter falhado na prossecução da carreira de professor de Direito facultara-lhe uma liberdade intelectual sem a qual não poderia ter escrito a *Scienza nuova*. Esta é a obra que, para Vico, representa a confirmação de ter ele nascido para a glória de Nápoles e, conseqüentemente, de Itália, na medida em que, como escreve, “por ter nascido aí, e não em Marrocos, se fez homem de letras.”<sup>20</sup> Na verdade, a partir da *Scienza nuova*, Vico fez-se um novo homem de letras, ao abandonar o latim, a língua da academia, para passar a escrever na língua comum e vernacular de Dante, Petrarca e Bocaccio.

Para Andrea Battistini, a antítese que Vico estabelece entre Itália e Marrocos na passagem supracitada remete para o apelo de abandonar o mundo dos homens e de viver entre as feras nos desertos de África, o lugar bárbaro e distante, por antonomásia, que Vico dirige ao *ignotus erro*, ou “vagabondo sconosciuto”<sup>21</sup> difamador da *Scienza nuova* e do seu autor.<sup>22</sup> O deserto, onde Vico se visionara a

---

<sup>18</sup> Giambattista Vico, *Lettere*, p. 308.

<sup>19</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 52.

<sup>20</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 53.

<sup>21</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 75

<sup>22</sup> O texto em que Vico responde ao *ignotus erro* é conhecido como *Vici Vindiciae* [As reivindicações de Vico]. Publicado em 1729, é constituído por um conjunto de notas contra a

pregar para ninguém após a publicação da primeira *Scienza nuova*, é também o lugar para o qual reenvia quem se mostrou incapaz de apreciar aquela obra. Em oposição a Nápoles, Marrocos representaria a epítome da terra incivil.

Por outro lado, a afirmação de que o facto de ter nascido em Nápoles é uma das razões (“perché quivi nato”) pelas quais se tornou homem de letras aponta para a teoria, que Vico desenvolve na *Scienza nuova*, de que as circunstâncias que marcam o nascimento de indivíduos e a fundação de nações são factores a ter em conta na investigação das suas origens. Essa teoria é veiculada axiomáticamente na seguinte passagem da *Sn44*: “A natureza das coisas não é senão o seu nascimento em certos tempos e em certas circunstâncias que, sempre que são tais, as coisas nascem tais e não outras.”<sup>23</sup> Torna-se patente que Vico considerava o facto de ter nascido em Nápoles (e não em Marrocos) um factor a ter em conta na narração do seu percurso intelectual. Aliás, é pertinente relembrar que a *Vita* se inicia justamente com o estabelecimento da topografia, cronografia e genealogia do autor, numa espécie de versão condensada da sua história familiar: “O senhor Giambattista Vico nasceu em Nápoles no ano de 1670, de pais honestos, os quais deixaram atrás de si muito boa fama.”<sup>24</sup>

Sabe-se que Vico só deixou Nápoles para viver em Vatolla, na província de Salerno, no castelo de Domenico Rocca, na sequência de um convite do irmão,

---

publicação *Acta Eruditorum Lipsiensia*, na qual, no número de Agosto de 1727, saía uma recensão desfavorável à *Scienza nuova*, cheia de falsidades sobre a obra e o seu autor. Veja-se a edição crítica em língua italiana do manuscrito viconiano feita por Teodosio Armignacco, no *Bollettino del Centro di Studi Vichiani* XII-XIII, 1982-83, pp. 237-315. Veja-se ainda a tradução inglesa de Donald Phillip Verene em *Giambattista Vico: Keys to the New Science: Translations, Commentaries, and Essays*, Ithaca: Cornell University Press, 2009, pp. 85-135.

<sup>23</sup> *Sn44*, §147. As citações da *Sn44* são retiradas da edição portuguesa da obra: Giambattista Vico, *Ciência Nova* (trad. Jorge Vaz de Carvalho), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

<sup>24</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 5. Na verdade, Vico nasce em 1668, no dia 23 de Junho.

Geronimo Rocca (bispo de Ísquia), para desempenhar a função de tutor dos filhos daquele. Na *Vita*, o período de tempo passado em Vatolla – de 1686 a 1695 – é mencionado duas vezes, das quais Vico destaca quer a importância dessa temporada para a sua formação, na rica biblioteca dos Rocca, quer a solidão a ela associada, a qual teria também beneficiado o desenvolvimento dos seus estudos. Num período em que tantos “Grand Tourists” procuravam o sul de Itália para completar a sua formação, também o napolitano Vico teve direito ao seu período na Arcádia. Quando recorda, na *Vita*, os tempos em que estudara por conta própria os clássicos gregos e latinos, agradece às “selve” de Vatolla a solidão e a autonomia concedidas para estudar o que mais lhe aprazia, opondo-as à “città”, onde os gostos literários mudavam como modas de vestuário.<sup>25</sup> Verificando que a física de Descartes se tornara tão popular na sua cidade – ao contrário do estudo do grego e do latim, cuja boa prosa Vico se propusera a cultivar –, é com orgulho que reafirma a sua solidão. Congratula-se, então, pelo facto de não seguir as palavras de um mestre (em referência ao verso horaciano “*nullius addictus iurare in uerba magistri*” – *Ep. I, 1, 14*), de não possuir nenhum “*affetto di setta*” e de ser inspirado apenas pelo seu “*buon genio*”.<sup>26</sup>

Ainda na *Vita*, Vico afirma que no termo da estadia em Vatolla, e regressado de vez a Nápoles (embora seja conhecido que, durante esses nove anos, Vico voltou várias vezes à terra natal), ele se sentira um estrangeiro na própria cidade, lamentando o facto de viver lá como um desconhecido.<sup>27</sup> A frequência com

---

<sup>25</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 25.

<sup>26</sup> “Génio” ou “bom génio” são lexemas comuns na *Vita* (vejam-se pp. 7 e 8), que dizem respeito à capacidade de seguir as próprias inclinações intelectuais.

<sup>27</sup> Giambattista Vico, *Vita*, pp. 23 e 26.

que Vico, nos escritos pessoais e autobiográficos, enfatiza o isolamento que experimentava na sua cidade permite-lhe não apenas estabelecer um contraste expressivo entre a ausência de reconhecimento público e a perseverança com que se dedicava à composição da *Scienza nuova*, mas também chamar a atenção para a singularidade do percurso intelectual do autor que deu à luz tal obra. Apesar de todas as queixas, a confiança de Vico na qualidade inovadora das suas ideias, isto é, a sua confiança na *Scienza nuova*, é notória e perpassa toda a *Vita*, podendo localizar-se nessa obra o início do mito de Vico como um autor tão original quanto isolado do seu meio e afastado do seu tempo – o que, apesar do deserto napolitano, ou seja, apesar do próprio Vico, não era verdade.<sup>28</sup>

Aos dez anos de idade, conta Vico, o professor primário já o considerava “un fanciullo maestro di se medesimo.”<sup>29</sup> Por épocas do regresso de Vatolla, merecia do cartesiano Gregorio Calopreso o epíteto de “autodidascalo.”<sup>30</sup> Que Vico tenha sido desde cedo um autodidacta – circunstância que contribui para edificar a eloquente declaração de autonomia intelectual veiculada na *Vita* – pode ser lido, segundo Edward Said, à luz das passagens da *Scienza nuova* em que é exposto o segundo aspecto principal a partir do qual é constituída a obra: o facto de esta pretender ser uma filosofia da autoridade.<sup>31</sup> Said chama a atenção para a acepção em que Vico fala de “autoridade”, ou seja, segundo o significado original de “propriedade”. Em direito civil romano os autores eram aqueles de quem

---

<sup>28</sup> Benedetto Croce e Fausto Nicolini encontram-se entre os responsáveis pela difusão da aura mitológica que circunda a figura e a obra de Vico. Em especial, o primeiro viu no autor da *Scienza nuova* um precursor do século XIX, o fundador do historicismo, o Hegel napolitano – na senda de Michelet, que considerara Vico um pai setecentista do movimento romântico.

<sup>29</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 6.

<sup>30</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 27.

<sup>31</sup> Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, London: Granta Books, 1998, p. 358.



provinha o direito de domínio; etimologicamente, conclui Vico, *autorità* deriva do termo grego *autós*, equivalente ao latino *proprius* ou *suus ipsius*.<sup>32</sup> É logo num parágrafo inicial da *Sn44* que Vico anuncia que a obra se estabelece como uma filosofia da autoridade, na medida em que procura descobrir a verdade sobre os “autores”, isto é, sobre os fundadores, das nações gentias, os quais teriam precedido em mais de mil anos os escritores.<sup>33</sup>

A ciência de Vico tem então como ponto de partida não os primeiros homens que escreveram a história da antiguidade gentílica mas aqueles que fundaram as nações: os poetas teólogos e heroicos. Relembre-se que a *Scienza Nuova* se ocupa apenas da história dos gentios porque essa é a única que pode ser interpretada, à luz do postulado viconiano de que só se podem demonstrar com princípios de ciência as origens daquilo que foi feito pelo homem: a sociedade civil, as suas instituições, os costumes, as leis, a poesia. Na *Scienza nuova*, a história das nações é necessariamente a história dos gentios, os povos aos quais estava vedada a revelação da verdade divina. A autoridade conquistada pelos gentios é então associada à sua capacidade de “adivinhar”, isto é, de interpretar sinais divinos. Nas palavras de Vico, “a religião hebraica foi fundada pelo verdadeiro Deus com base na proibição da adivinhação”, prática a partir da qual surgiram todas as nações gentias.<sup>34</sup>

Os gentios, designadamente os poetas gigantes, ditos “bestioni”, são os grandes protagonistas da *Scienza nuova*. Com efeito, Vico dedica a maior atenção às primeiras idades da história humana, a divina e a heroica (tendo, aliás, uma

---

<sup>32</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §386.

<sup>33</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §7.

<sup>34</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §167.

indiscutível predilecção pela segunda). Relembre-se a recuperação daquilo a que Vico chama um “fragmento da antiguidade egípcia”, citado por Heródoto, segundo o qual os Egípcios tinham reduzido “todo o tempo do mundo transcorrido antes deles a três idades, que foram: idade dos deuses, idade dos heróis e idade dos homens”<sup>35</sup> – ou, de acordo com a terminologia de Varrão, “tempo obscuro, que é a idade dos deuses; depois, o tempo fabuloso, que é a idade dos heróis; e, finalmente, o tempo histórico, que é a idade dos homens de que falavam os Egípcios.”<sup>36</sup> Vico recupera essa divisão tripartida da história antiga, identificando-se, enquanto autor da *Scienza nuova*, com a autoridade dos poetas heroicos dos tempos fabulosos, fundadores das nações, que a obra descreve.

Ainda na supramencionada carta ao padre Giacco, após expor as suas queixas e críticas à ausência de reacção à primeira edição do seu *magnum opus*, e ao nomear as dificuldades que lhe são próprias, Vico aponta repetidamente para o carácter prodigioso de tal empresa. Em primeiro lugar, declara que a partir do momento em que decide levar a cabo o projecto de escrever a *Scienza nuova* se sente trajar um novo homem. As novas roupagens de que se cobre são, entende-se, a obra, que apresenta no próprio título o sinal da novidade. Vico associa ainda a escrita da *Scienza nuova* à aquisição de “um certo espírito heroico”, que já não o fazia temer a morte nem dar importância às opiniões dos émulo. A referência ao espírito heroico adquirido com a obra é evidência de que Vico se via como um dos poetas heroicos que descreve. Anuncia, enfim, que a grandeza da *Scienza nuova* é confirmada pelo reconhecimento de obras de engenho por parte de um número

---

<sup>35</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §173.

<sup>36</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §52.

reduzido de sábios, sendo tal reconhecimento uma manifestação do juízo divino – “come sopra un’alta adamantina ròcca.”<sup>37</sup>

A imagem da “ròcca” – que, na *Vita*, possui os significados de “rocha” e de “cidadela” ou “fortaleza”, e que Vico na *Scienza nuova* faz derivar de “roccia” [“penhasco íngreme e escarpado”]<sup>38</sup> – ressurge no final do aditamento de 1731 à *Vita*, quando declara que todas as adversidades por que passara foram afinal venturosas, na medida em que constituíram ocasiões pelas quais este, “como a uma alta inexpugnável cidadela [“ròcca”], se retirava para a secretária [“tavolino”].”<sup>39</sup> Nas passagens supracitadas, a “ròcca”, inexpugnável ou adamantina, é alta, o que remete para a superioridade que Vico, do alto da sua confiança na *Scienza nuova*, experimentava. Se na carta ao padre Giacco a “ròcca” representa a elevação do lugar a partir do qual Vico via confirmado o reconhecimento do juízo divino daquela obra, na *Vita* a “ròcca” é o termo de comparação da secretária, sendo atribuída à *Scienza nuova* a capacidade de justificar retrospectivamente os obstáculos que barraram o caminho do seu autor, ao transformá-los em estímulos de escrita.

Quanto à imagem de um Vico debruçado sobre o “tavolino”, esta é esboçada logo nas primeiras páginas da *Vita*, quando o filósofo brevemente fala sobre a infância e eloquentemente nomeia as suas “straordinarie fatiche scolastiche”. Conta então que a mãe ia muitas vezes dar com ele de madrugada ainda à secretária, percebendo assim que o filho tinha estudado toda a noite.<sup>40</sup> Em

---

<sup>37</sup> Giambattista Vico, *Lettere*, p. 309.

<sup>38</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §775.

<sup>39</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 85.

<sup>40</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 6.

jeito de conclusão ao relato deste episódio primordial, Vico acrescenta que aquelas maratonas de secretária podiam ser interpretadas como um sinal de que ele viria a ser bem-sucedido na prossecução de uma carreira nas letras. A respeito desta passagem, Andrea Battistini observa que a retórica de Vico é absolutamente fiel ao ideal de estudo sério que compunha o modelo do erudito setecentista, configurando a “ròcca” e o “tavolino” os espaços heroicos que Vico se via a ocupar no processo de se tornar o autor da *Scienza nuova*.<sup>41</sup>

Na *Vita*, em duas das mais relevantes referências que Vico faz à sua vida doméstica e familiar, o foco da descrição recai sobre a actividade de estudioso. A primeira diz respeito à elaboração da biografia histórica de Antonio Carafa, *De rebus gestis Antonii Caraphaei*, composta durante os anos de 1714 e 1715 e publicada no ano seguinte por Felice Mosca. Conta Vico que o primeiro ano de trabalho foi passado a reunir comentários retirados de “molto sparse e confuse notizie”, e o segundo a “tecer” a história; quer a fase da investigação quer a da composição decorreram no meio de um grande estrépito doméstico, e frequentemente entre conversas com amigos.<sup>42</sup> A segunda referência concerne a preparação para o concurso universitário; mais uma vez, Vico relata ter trabalhado noite dentro, “conversando com amigos, entre o estrépito dos seus filhotes”, como diz ser seu hábito sempre que escrevia ou meditava.<sup>43</sup>

Apesar das poucas referências na *Vita* à vida doméstica e familiar de Vico, é significativo que estas sejam associadas ao seu trabalho intelectual. O que Vico revela é que, quando escrevia, nunca estava sozinho. Pai de família, professor

---

<sup>41</sup> Andrea Battistini, *La degnità della retorica: studi su G. B. Vico*, Pisa: Pacini, 1975, p. 22.

<sup>42</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 43.

<sup>43</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 51.

universitário, tutor privado, jurista, membro de diversas academias, o autor da *Scienza nuova* estava longe de viver no deserto. Com efeito, à luz desta obra, o barulho de fundo familiar que rodeava o trabalho intelectual de Vico pode ser visto em contiguidade com a vida civil da estrepitosa Nápoles, a sua própria cidadela.<sup>44</sup> Tendo afirmado detestar “lo strepito del fòro”, ao bendizer, na juventude, os tempos solitários das selvas de Vatolla, é a partir dos princípios da vida civil do foro que Vico vai investigar os princípios comuns das nações. No sentido em que a vida civil, familiar e intelectual do autor da *Scienza nuova* se entrecruzavam no território napolitano que o viu nascer, é possível afirmar que, trabalhando naquela obra, Vico fundava a sua própria *neapolis*.<sup>45</sup>

Importa esclarecer que, em termos viconianos, o conceito de “princípio” deve ser entendido no sentido de início, mas também de lei geral: os “princípios comuns das nações” são os costumes humanos comuns que fundaram as nações. Por outro lado, quando Vico usa o termo “nação”, tem em consideração quer o seu “nascimento” (a sua fundação) quer o território de proveniência de uma determinada *gens*. Desse modo, os conceitos de princípio e de nação estão sempre associados aos de geração e nascimento, entendidos de um ponto de vista temporal e geográfico: a tradução literal de “natureza comum das nações” seria, então, “nascimento e origem comum das nações”.

---

<sup>44</sup> No início do século XVIII, Nápoles possuía uma densidade populacional elevadíssima. Nessa época, uma metáfora comum para descrever a capital em relação às demais cidades do Reino era a de uma cabeça gigantesca sobre um corpo minúsculo. Veja-se Giuseppe Maria Galanti, *Breve descrizione della Città di Napoli e del suo contorno*. Napoli: Gabinetto Letterario, 1792, p. 14 (*apud* Barbara Ann Naddeo, *Vico and Naples*, p. 9).

<sup>45</sup> Recupero, nesta formulação, os termos de Donald Phillip Verene: “Vico is the thinker of the new polis, Neapolis.” Donald Phillip Verene, *Knowledge of Things Human and Divine: Vico’s New Science and Finnegans Wake*, New Haven & London: Yale University Press, 2003, p. 65.

No parágrafo inicial das anotações à Tábua cronológica onde são dispostas as matérias de que a *Sn44* trata, Vico anuncia que vai corrigir erros históricos sobre factos e homens, evidenciando a sua nova cronologia em que medida “a humanidade das nações tem os princípios incertos, ou indecorosos, ou defeituosos, ou vãos.”<sup>46</sup> E na conclusão às anotações à Tábua, admite que o conhecimento que até aí se alcançara a respeito das antigas nações gentias era “incertissimo”, razão pela qual penetrara naquelas matérias “como em coisas ditas *nullius*, para as quais há aquela regra da razão que ‘*occupanti conceduntur*’”<sup>47</sup> – isto é, concedendo-se aos ocupantes os territórios que ocupam. Já na *Sn25* Vico anunciara fazer seus os assuntos dos tempos obscuros que até então não tinham sido satisfatoriamente esclarecidos ou clarificados por quem deles se ocupara: como tais assuntos tinham sido até então de ninguém, estes deviam conceder-se legitimamente ao ocupante.<sup>48</sup>

Além de incerta, a matéria da ciência de Vico é obscura, característica que, na gravura alegórica – dita “dipintura” – que serve de frontispício à *Scienza nuova* a partir da edição de 1730, é representada pelas trevas [“tenebre”] ao fundo. Mandada desenhar por Vico com o objectivo de antecipar elementos da obra que poderiam mais tarde ser recordados pelo leitor, a “dipintura” foi introduzida na *Scienza nuova* após uma disputa com os editores de Veneza (onde a obra esteve para ser publicada), na sequência da qual estes o forçaram a suprimir da edição a ser impressa em Nápoles oitenta e seis páginas. A “dipintura” alegórica e a

---

<sup>46</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §43.

<sup>47</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §118.

<sup>48</sup> “ (...) facendo nostre le cose del tempo oscuro, che sono state finora di nessuno e che, ‘n conseguenza, legitimamente si concedono all’occupante.” *Sn25*, §88.

respectiva descrição vieram preencher o vazio deixado pelas páginas suprimidas, das quais não sobreviveu qualquer vestígio.



A *dipintura*, na edição de 1744 da *Scienza nuova*, desenhada por Domenico Antonio Vaccaro sob a supervisão de Vico, e gravada por Francesco Sesone.

Com efeito, a imagem das trevas antecipa uma passagem bem conhecida da obra, em que Vico opõe a “luz eterna” da verdade de que o mundo civil foi feito pelos homens à “densa noite de trevas de que está coberta para nós a primeira

antiguidade.”<sup>49</sup> Como “as doutrinas devem começar a partir do começo das matérias de que tratam”<sup>50</sup>, Vico vai erigir a sua nova ciência das coisas humanas a partir das trevas em que se afundam as matérias concernentes à humanidade mais antiga, entrando nessa “densa noite de trevas” como se entrasse em terras de ninguém, iluminando as trevas com a certeza da autoria humana do mundo civil.

É possível interpretar, através da retórica viconiana que tem vindo a ser analisada, a história da composição da obra em analogia com a história da fundação das cidades, precursoras das nações. Nesse sentido, quer a história de Vico quer a dos poetas heroicos começa pela ocupação de um território, sendo a autoridade da *Scienza nuova* estabelecida pela apropriação do lugar-comum da ocupação de uma *terra nullius*, e pela delimitação, no território ocupado, das fronteiras de um domínio.

A metáfora das terras de ninguém e a imagem das trevas deve relacionar-se com a declaração de Vico, no parágrafo inicial da secção “Dos Princípios”, da intenção de “proceder como se não houvesse livros no mundo.”<sup>51</sup> Vico crê não poder contar com os livros que até então se escreveram sobre a antiguidade devido à chamada “presunção” ou “vaidade” [“bória”] filosófica das nações, que consideravam “ser cada uma a primeira do mundo.”<sup>52</sup> Assim, quando refere o facto de os Egípcios, Chineses e Caldeus se considerarem os povos mais antigos do mundo, compara a ignorância desses povos à de um “homem que, dormindo, esteja encerrado num quarto escuro e pequeníssimo, e que no horror das trevas o

---

<sup>49</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §331.

<sup>50</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §314.

<sup>51</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §330.

<sup>52</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §330.



crê certamente muito maior que aquilo que com as mãos tocará.”<sup>53</sup> À “boria” das nações é contraposta a “boria” filológica dos doutos, que consideravam o seu saber “eminentemente compreendido desde o princípio do mundo”<sup>54</sup> – isto é, que estudavam as mentes rudes dos homens do passado à luz da própria *forma mentis*.

Qualquer leitor da *Scienza nuova* reconhecerá, no entanto, que a declaração quase cartesiana de querer fazer *tabula rasa* das tradições filosófica e filológica de antigos e modernos não podia estar mais longínqua da realidade da obra.<sup>55</sup> Vico não só não procede “como se não houvesse livros no mundo” como não esconde, quer na *Vita* quer na *Scienza nuova*, a erudição que começara a cultivar nos tempos de Vatolla. Por outro lado, entendendo que tudo o que tinha sido escrito sobre os princípios da humanidade gentílica consistia em lugares de confusa memória e imagens de fantasia mal dirigida [“tutti luoghi di confusa memoria, tutte immagini di mal regolata fantasia”]<sup>56</sup>, Vico propõe elucidar a memória desses lugares e dirigir a fantasia dessas imagens, contrapondo-lhes os verdadeiros lugares-comuns dos princípios das nações – os costumes “conformes entre si por um senso comum humano” e partilhados por todas as nações gentias.<sup>57</sup> Nesse sentido, as terras de ninguém de que Vico se vai apropriar são, na verdade, as terras de todos: o território comum das tradições e obras da antiguidade, bem como a história do pensamento humano revelada nessas obras.

---

<sup>53</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §50.

<sup>54</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §330.

<sup>55</sup> A respeito da inverosimilhança da declaração viconiana, Andrea Battistini chama a atenção para um passo das já referidas *Vici vindiciae*, em que o autor admite ter consultado “todas as obras possíveis”, tendo-se encontrado “completamente sepultado numa biblioteca profunda e rica de todos os vários e difíceis produtos do pensamento humano.” *Note*, p. 1544.

<sup>56</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §330.

<sup>57</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §311.

O “senso comune” viconiano, definido como “um juízo sem reflexão alguma, comumente sentido por toda uma ordem, por todo um povo, por toda uma nação ou por todo o género humano”<sup>58</sup>, designa então as experiências, as memórias e as tradições colectivas – em suma, os lugares-comuns da história. É a partir dos princípios comuns, os *topoi* iniciais da história das nações gentias, que será desvendada a sua natureza – o seu nascimento. Vico estabelece, então, que os princípios ou costumes comuns das nações gentias são as religiões, os matrimónios e as sepulturas: “todas as nações, tanto bárbaras como humanas, se bem que fundadas separadamente, afastadas entre si por imensos espaços de lugares e tempos, conservam estes três costumes humanos: que todas têm alguma religião, todas contraem matrimónios solenes, todas sepultam os seus mortos. Na *Sn25*, os princípios das religiões, dos matrimónios e das sepulturas são chamados os “*sensi comuni*” da humanidade.<sup>59</sup>

Para Vico, os primeiros homens começaram a pensar por meio de imagens antes de conseguirem pensar por meio de conceitos e abstracções; em termos viconianos, pensar em imagens significa pensar em termos de corpos e de lugares. Como o pensamento dos primeiros homens se caracterizava por uma imaginação corpórea muito localizada, Vico apela à recuperação da antiga arte tópica, no seu duplo sentido retórico e espacial. Na *Vita*, a tópica é definida como a “arte de encontrar em qualquer coisa tudo o que nela está.”<sup>60</sup> Na *Scienza nuova*, é descrita como a “arte de bem regular todos os lugares que se devem percorrer para conhecer tudo quanto existe na coisa que se quer bem, ou seja, totalmente

---

<sup>58</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §142.

<sup>59</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §333; *Sn25*, §10 e §46.

<sup>60</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p. 17

conhecer.”<sup>61</sup> Entendendo que os princípios ou sentidos comuns são representados como os lugares da história, a expressão “dirozzare la topica” [“desbastar ou civilizar a tópica”]<sup>62</sup> descreveria não só a primeira actividade da mente humana, que consistia em encontrar o lugar das coisas relativamente ao corpo, mas também a investigação dos *topoi* rudes da antiguidade.

Nesse sentido, o estado de ignorância e error ferino dos primeiros homens pode ser interpretado como a condição inicial do próprio investigador da nova ciência das coisas humanas da antiguidade, à luz da citação virgiliana que serve de epígrafe ao Livro I da *Sn*25: “*Ignari hominumque locorumque erramus*” [“vagueamos sem conhecer nem homens nem lugares”].<sup>63</sup> A fórmula “das selvas às cidades” resumiria assim o percurso do autor da *Scienza nuova* – das selvas de Vatolla à metrópole napolitana – mas também o percurso dos “bestioni”: do desbravamento da *ingens sylva* à delimitação das fronteiras sagradas de uma terra; da formação das famílias à fundação das cidades e das nações.

## 2. Selvas, sepulturas e cidades

Iluminando as trevas e desbastando as selvas que envolvem o conhecimento dos homens e lugares dos princípios das nações, Vico narra uma história de fundação de autoridade, de transformação de territórios desconhecidos

---

<sup>61</sup> Giambattista Vico, *Sn*44, §497. Para uma interpretação da *Scienza nuova* à luz do conceito retórico de *ars topica*, veja-se Donald Phillip Verene, *Vico's Science of Imagination*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 183.

<sup>62</sup> Giambattista Vico, *Sn*44, §497.

<sup>63</sup> Virgílio, *Eneida* (I, 332-333).

em terras cultivadas e domínios familiares. O ponto de partida dessa narração é o episódio bíblico do dilúvio universal, após o qual as raças dos três filhos de Noé, espalhando-se pela selva da terra, teriam errado num estado próximo da bestialidade para perseguir as mulheres esquivas e fugir dos animais selvagens. A ausência de disciplina familiar, de limpeza e de educação teria contribuído, conclui Vico, para que aqueles homens atingissem um estado de animalidade ferino. Riccardo Caporali observa que os termos que Vico utiliza para descrever a liberdade bestial dos homens pós-diluvianos são reduzíveis a três grandes campos semânticos: o movimento, a solidão e a desordem.<sup>64</sup> É a partir deste estado solitário de “divagação ferina”<sup>65</sup> ou “nefando errar ferino”<sup>66</sup> que os “bestioni” darão início ao processo que os conduzirá ao estado oposto de estabilidade, convivência e ordem que caracteriza a vida civil, necessário à fundação e sobrevivência das comunidades humanas.

A explicação quase biológica que Vico fornece para a origem dos “corpos vastos, desajeitados e ferocíssimos”<sup>67</sup> dos gentios tem sido considerada uma das mais fantasiosas da *Scienza nuova*. Diz Vico que, com a prática de “relações sexuais incertas” (isto é, de relações sexuais sem um parceiro certo), as mães devem ter abandonado os filhos. Estes terão crescido da seguinte forma:

(...) não só sem ouvir voz humana, mas também sem aprender costumes humanos, pelo que chegaram a um estado animal e ferino (...). [Tendo as mães] somente amamentado as crianças, deixando-as rebolar nuas nas suas próprias fezes e, logo que desmamadas, abandonando-as para sempre, (...) [esforçando-se estas] por penetrar

---

<sup>64</sup> Riccardo Caporali, *La tenerezza e la barbarie: studi su Vico*, Napoli: Liguori, 2006, p. 99.

<sup>65</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §13.

<sup>66</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §336.

<sup>67</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §170.

na grande selva, que devido ao recente dilúvio devia estar densíssima, esforços com os quais deviam dilatar uns músculos para distenderem outros, pelo que os sais nítricos se insinuavam mais abundantemente nos seus corpos (...), devem ter aumentado desmesuradamente as carnes e os ossos, crescido vigorosamente robustas e, assim, terem-se tornado gigantes.<sup>68</sup>

A narração de Vico continua: muito tempo após o vaguear ferino dos gigantes pela selva da terra, esta, já enxuta da humidade do dilúvio, formou exalações secas que geraram relâmpagos. Os gigantes viram nos relâmpagos o sinal de uma divindade que pressentiam, mas que não podiam ainda conhecer. Devido à impressão violentíssima por que foram tomados quando o céu relampejou, alguns desses gigantes, “assustados e atônitos com o grande efeito de algo cuja causa desconheciam, ergueram os olhos e consideraram o céu [“avvertirono il cielo”]”, cujos sinais interpretaram.<sup>69</sup> Assim foi criado Júpiter, o primeiro deus das nações gentias. O percurso dos gigantes rumo ao pensamento racional começa no gesto de olhar para o céu e de o interpretar como uma divindade, daí que Vico conclua que, para investigar sob a forma de ciência a natureza das nações, se deva partir de “uma qualquer cognição de Deus, de que os homens não estejam privados, mesmo que selvagens, ferozes e imanes.”<sup>70</sup>

Vico nomeia duas espécies de gigantes na *Scienza nuova*: os pios, que responderam à voz divina de Júpiter; e os ímpios, condenados a errar ferinamente. Foram os primeiros que se esconderam em lugares onde, “estabelecidos com

---

<sup>68</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §369. Os Hebreus, por outro lado, “com a polida educação e com o temor a Deus e aos pais permaneceram com a justa estatura com que Deus tinha criado Adão” (*Sn44*, §371).

<sup>69</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §377. Como nota Riccardo Caporali, o gesto de interpretação dos relâmpagos por parte dos “bestioni” constituiu propriamente um “colpo di fulmine”. Riccardo Caporali, “Vico: la ‘moltitudine’ e il ‘moderno’”, in *Giambattista Vico nel suo tempo e nel nostro* (a cura di Mario Agrimi), Napoli: Cuen, 1999, p. 198.

<sup>70</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §339.

certas mulheres, pelo temor da divindade perseguidora, às escondidas, com relações carnavais religiosas e pudicas, celebraram os matrimónios e fizeram filhos certos, e assim fundaram as famílias.”<sup>71</sup> Enquanto o temor dos relâmpagos estabelece o princípio das religiões, a fixação em lugares recônditos com mulheres certas (a presença dos gigantes, “fermi con certe donne”, nas grutas) estabelece o princípio dos matrimónios. Na história de Vico, o princípio dos matrimónios é uma consequência natural e necessária do princípio das religiões. Se não sentissem temor do céu, se não tivessem aprendido a interpretar os seus sinais e a temer a divindade que nele localizaram, os gigantes pios não se teriam sentido compelidos a ocultar dos olhos do céu a sua sexualidade ou a estabelecerem-se em grutas com mulheres certas, com quem fizeram filhos certos. Vico define então os matrimónios como “uniões carnavais pudicas feitas com o temor de qualquer divindade.”<sup>72</sup> Opondo-se à promiscuidade ferina, e enquanto reguladora dos apetites sexuais dos “bestioni”, a monogamia que caracteriza o princípio dos matrimónios é considerada uma causa da diminuição dos seus corpos gigantescos.

A partir de uma interpretação política da história mitológica de Juno, Vico descreve o princípio dos matrimónios a partir do jugo, pelo que, conclui, “o matrimónio solene foi denominado *coniugium*, e *coniuges* o marido e a mulher.”<sup>73</sup> Vico é muito claro neste ponto: as uniões conjugais não teriam sido possíveis, por um lado, sem os “estímulos pugnacíssimos da libido bestial” – que levaram os “bestioni” a arrastar para as grutas as mulheres que perseguiam – e, por outro lado, sem os “fortíssimos freios de espantosas religiões”, que dentro dessas grutas

---

<sup>71</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §13.

<sup>72</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §505.

<sup>73</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §513.

os conservaram.<sup>74</sup> O jugo do princípio dos matrimónios deve ser lido, então, como consequência dos freios do princípio das religiões, e como demonstração de quão refractários teriam sido os primeiros homens a passar de um estado de liberdade bestial ao estado das famílias.

De início estabelecidas em grutas para esconder o acto sexual do olhar dos céus, as primeiras famílias afastaram-se depois das respectivas grutas em busca de água, encontrando nas fontes das montanhas a água e as muralhas naturais de que necessitavam. A este respeito, Vico observa que os gregos teriam chamado *phratriciai* às primeiras comunidades familiares, derivando tal denominação de *phreatia*, isto é, “cisternas”, já que “a comunidade de água teria sido a ocasião para que se unissem de perto as famílias.”<sup>75</sup> Uma vez estabelecidas perto de fontes que usavam comumente, as famílias marcaram nas redondezas parcelas privadas de território, que viriam a usar como solo sagrado das sepulturas. Após a celebração dos matrimónios de que resultou a fundação das famílias, os primeiros homens, por estarem estabelecidos muito tempo num lugar, e através “das sepulturas dos antepassados, verificaram ter aí fundado os primeiros domínios da terra.”<sup>76</sup>

Os princípios dos matrimónios e das sepulturas têm em comum a negação do nomadismo e do error ferino: se os matrimónios nascem de se estar num lugar fixo, as sepulturas são o lugar fixo por excelência. Enquanto o princípio dos matrimónios estabelece a união de um casal consagrada pelos deuses, nascida da virtude do pudor e dando origem ao estado das famílias, o princípio das sepulturas tem como causa a necessidade de estabelecer um lugar na terra, de

---

<sup>74</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §554.

<sup>75</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §526.

<sup>76</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §13.

ocupar um território fixo – e com esta a necessidade de sinalizar a identidade familiar através do enterro dos mortos. E enquanto o princípio viconiano das religiões, sendo comum a todos os homens e a todas as nações, é solitário – no sentido em que diz respeito à relação de determinado homem com a divindade que ele, sozinho, mas à semelhança dos outros, pressente ou adivinha –, os princípios dos matrimónios e das sepulturas são comuns e civis.

Os três princípios comuns das nações são apresentados ao leitor da *Scienza nuova* logo na “dipintura”. O primeiro princípio, o das religiões, é identificado pelo altar no qual se apoia o “globo mundano”, e examinado depois na secção “Metafísica poética”; o segundo princípio, o dos matrimónios, é representado pela água e pelo fogo (a água contida dentro de um urcéolo, o fogo num archote aceso apoiado no urcéolo, e ambos colocados sobre o altar), correspondendo à secção “Moral poética”; finalmente, o princípio das sepulturas é representado pela urna cinerária localizada no meio das selvas, sendo desenvolvido na secção que descreve a fundação das famílias, intitulada “Economia poética” – a administração dos assuntos domésticos e familiares.

O princípio das sepulturas representa, para Vico, não só a crença universal na imortalidade da alma mas também na imortalidade da família, que vive eternamente na terra através do culto dos mortos e da defesa do seu domínio territorial. Os mortos estão num lugar fixo e a noção de família nasce do sentimento de se pertencer a um lugar fixo. Como explica Vico, pelo facto de ocuparem certas terras e se fixarem lá por muito tempo, os gigantes “tornaram-se senhores delas pela ocupação, com uma longa posse, que é a fonte de todos os



domínios do mundo.”<sup>77</sup> Na medida em que os corpos dos antepassados sepultados se confundiam com a terra, as sepulturas simbolizavam o direito de domínio territorial das famílias, ligando-se os vivos ao passado através do solo sagrado das sepulturas – para Vico, os gigantes foram os “filhos da Terra”, descendentes daqueles que tinham sido enterrados.<sup>78</sup>

Vico observa que as sepulturas foram definidas com a expressão *foedera generis humani* [“tratados do género humano”], sendo descritas por Tácito como *humanitatis commercia* [“relações recíprocas da humanidade”].<sup>79</sup> Vico apresenta ainda a conjectura de que as primeiras terras com sepulturas tenham sido os primeiros escudos das famílias, acrescentando que, em Nápoles, o esquife (na verdade, o centro do pano mortuário que cobre o caixão) se denominava “scudo”.<sup>80</sup> Como adianta Vico, com os sepulcros dos seus defuntos os gigantes demonstraram o senhorio das suas terras, dizendo as frases heroicas “nós somos filhos desta terra” ou “nós nascemos destes carvalhos”. Desse modo “os chefes das famílias dos Latinos se denominaram ‘*stirpes*’ e ‘*stipites*’, e a descendência de cada um foi denominada ‘*propago*’.” Por sua vez, “as famílias dos Italianos foram chamadas ‘*legnaggi*’”, e “as mais nobres casas da Europa e quase todas as soberanas recebem os apelidos das terras por elas senhoreadas.”<sup>81</sup>

O princípio das sepulturas começa, então, quando os descendentes enterram os antepassados e reconhecem que pertencem a determinados pais e a determinada terra. Diz Vico que os sepulcros teriam como sinal de sepultura um

---

<sup>77</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §389.

<sup>78</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §13.

<sup>79</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §337.

<sup>80</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §529.

<sup>81</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §531.

cepo cravado, e que os gigantes acreditariam que esse cepo protegeria a paz dos seus mortos; assim, para os Latinos, *cippus* ficou a designar “sepulcro” e para os Italianos “ceppo” significa também o tronco de uma linhagem ou a planta de uma árvore genealógica (também em língua portuguesa se diz de alguém que é “de boa cepa”, no sentido de ser de boa estirpe). Com os sepulcros dos seus mortos os primeiros homens começaram a criar, com base no lugar onde estavam enterrados os antepassados, a base de uma memória colectiva: as linhagens familiares.

O princípio das sepulturas determina o lugar mas também funda a consciência temporal, estabelecendo-se com ele a cronologia das gerações, o sentimento de pertença à família e o respeito pelos mortos. Este é, por essa razão, o costume universal da piedade humana. Ora uma das etimologias viconianas mais importantes na economia do sistema edificado na *Scienza nuova* é aquela que faz derivar “*humanitas*” [“humanidade”] de “*humare*” [“sepultar”].<sup>82</sup> Analisando este liame etimológico, se com as sepulturas foram fundadas as primeiras genealogias, conclui-se que, para Vico, a história da humanidade começa propriamente quando os homens aprendem a preservar a memória dos seus mortos. A ideia de humanidade começa com o princípio comum de sepultar os mortos, de onde advém ao homem a sua consciência histórica. Esta começa por ser uma consciência familiar, ou seja, a noção de pertença a um determinado território e aos antepassados lá sepultados.

A etimologia viconiana de *humanitas* proviera-lhe, na verdade, de Isidoro de Sevilha, que veicula a ideia de que *homo* [“ser humano”] deriva de *humus*

---

<sup>82</sup> Giambattista Vico, *Sn25*, §75; *Sn44*, §12.

[“terra”].<sup>83</sup> Verifica-se aqui um dos casos em que, na obra do grande erudito medieval, o significado de uma palavra evidencia a sua relação com a origem da coisa que essa palavra significa, constituindo uma resposta à pergunta “de onde?”<sup>84</sup> Assim, a resposta à pergunta “o que é um ser humano?” está relacionada com a pergunta “de onde vem um ser humano?” Partindo da ideia de que *homo* vem de *humus*, Vico conclui que a origem da humanidade deve ser investigada a partir da prática de enterrar os mortos – o princípio comum das sepulturas, que funda o princípio das famílias. A *Scienza nuova* partilha ainda com a obra de Isidoro de Sevilha não só a asserção deste autor de que “o conhecimento de qualquer assunto se torna mais claro quando a sua etimologia é conhecida”<sup>85</sup> mas também a tendência de partir de circunstâncias de contiguidade ou adjacência para estabelecer causas ou origens. No uso que Vico faz do termo *humare*, a relação de contiguidade entre o homem e a terra é invocada para explicar a relação genealógica entre os descendentes e os antepassados.

Na história viconiana, à selecção e santificação do território segue-se a extensão da propriedade. As famílias descem então aos vales e estendem os seus domínios; queimam as florestas para limpar a terra, que começam a semear e cultivar, dando início à prática da agricultura. Na “dipintura”, os signos do Leão e da Virgem exibidos na faixa zodiacal que cinge o globo terrestre representam, respectivamente, os heróis políticos que transformaram as selvas da terra em campos cultivados (momento histórico que, segundo Vico, pode ser reconstruído a

---

<sup>83</sup> *The Etymologies of Isidore of Seville*, Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 231.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>85</sup> O dito é uma adaptação de uma máxima legal citada por Tertuliano. *Idem*, p. 55.

partir da interpretação da fábula do leão nemeu morto por Hércules), e a idade do ouro para os gregos e de Saturno para os romanos. Na descrição destes elementos da “dipintura”, Mario Papini observa que, na *Scienza nuova*, o tempo humano, mais propriamente o tempo civil ou gentílico, nasce do *facere* primordial em que consistia a instauração do trabalho agrícola após a desbastação das selvas e a fertilização dos terrenos com as cinzas do lenho queimado, após a primeira aradura sacramental. Os ciclos de cultivo das terras e a organização territorial que lhe está associada contribuem assim para a primeira divisão do tempo, já que o trabalho agrícola se inscreve no ciclo das estações do ano.<sup>86</sup>

Por um lado, esta primeira noção temporal organiza ciclicamente a vida humana; por outro lado, estabelece a primeira grande cisão entre cultura (também no sentido de terra trabalhada) e natureza.<sup>87</sup> A divisão cíclica do tempo é considerada uma das mais importantes descobertas ocorridas no estado das famílias, associada ao cultivo do trigo e a que corresponde a idade do ouro, denominação que Vico afirma provir do aspecto áurico das searas. Devido à “semelhança da cor e elevado valor de um tal alimento”, o trigo deve ter sido o

---

<sup>86</sup> Na obra *Viagem a Itália*, Goethe, que esteve duas vezes em Nápoles durante a primavera de 1787, observa que nessa cidade se podia compreender “como e porquê o homem um dia se lembrou de cultivar os campos”, relembrando ainda que a região de Nápoles mereceu o nome de ‘terra di lavoro’ – “não ‘terra do trabalho’, mas ‘terra de lavoura’” –, bem como o facto de que “toda a província desde há séculos usa o título de honra de ‘região feliz’ (‘campagna felice’).” J. W. Goethe, *Viagem a Itália* (tradução de João Barrento), Lisboa, Relógio D’Água, 2001, pp. 258 e 410. Goethe conta ainda como conheceu em Nápoles, através do filósofo e jurista Gaetano Filangieri, a *Scienza nuova* de Vico: “[Filangieri] apresentou-me a um escritor cuja insondável profundidade deleita e edifica estes novos amigos da lei italianos; chama-se Giovanni Battista Vico, e eles preferem-no a Montesquieu. Uma leitura apressada do livro que me deram a conhecer como uma relíquia permitiu-me perceber que há aí pressentimentos sibilinos do que de bom e de justo um dia virá ou deve vir, fundamentados na séria observação da tradição e da vida” (J. W. Goethe, *Viagem a Itália*, p. 237).

<sup>87</sup> Mario Papini, *Il geroglifico della storia: significato e funzione della dipintura nella Scienza nuova di G. B. Vico*, Bologna: Cappelli, 1984, p. 79.

primeiro ouro do mundo.<sup>88</sup> Segundo Vico, a riqueza do pão de trigo seria atestada pelo facto de se dizer, nas províncias mais remotas, “o doente alimenta-se de pão de trigo”, com o significado de que estava nos últimos dias de vida, pelo que lhe era concedido o privilégio daquele pão, em vez de outros menos nutritivos.<sup>89</sup>

Vico defende ainda a concordância dessa ideia com a cronologia poética decifrada na *Scienza nuova*, onde escreve que Saturno foi denominado pelos Latinos a partir de *satis* [“sementeiras”], dando a entender que as primeiras nações, todas de camponeses, “começaram a contar os anos com as colheitas que faziam do trigo”. Prova disso é o fragmento de Ovídio (*Heroides*, 6, 57) “*Tertia messis erat*” (“era a terceira colheita”) – embora Vico o atribua a Virgílio<sup>90</sup> – onde se pode ler que a contagem dos anos era feita através do ciclo das colheitas; bem como o facto de se verificar, ainda nos tempos de Vico, que os camponeses toscanos, em vez de dizer “tre anni”, diziam “abbiamo tre volte mietuto” [“ceifámos três vezes”].<sup>91</sup>

Segundo Vico, o primeiro *colere* que nasceu no mundo da gentilidade foi o cultivar da terra, consistindo o primeiro culto no estabelecimento de altares que assinalavam as fronteiras dos campos cultivados, onde se sacrificavam os gigantes ímpios (Vico tem em mente o duplo significado do verbo *colere*, “cultivar” e “cultuar”).<sup>92</sup> Como escreve na *Scienza nuova*, a terra daqueles homens pios “foi percebida com a guarda das fronteiras, donde ela tomou o referido nome de *terra*.”

---

<sup>88</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §544.

<sup>89</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §544. Veja-se *Note*, p. 1624.

<sup>90</sup> Giambattista Vico, *Sn25*, §308.

<sup>91</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §732. A relação entre ceifar vidas humanas e ceifar searas, associada a Saturno, tinha sido já esboçada em *Sn25*, §305.

<sup>92</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §549.

Origem heroica essa que os Latinos conservaram na palavra *territorium*, que significa ‘distrito’, em cujo interior exerciam o poder.”<sup>93</sup> Vico chama a atenção para a acepção segundo a qual as primeiras terras cultivadas foram os primeiros prédios do mundo: os latinos medievais tinham designado como *terrae presa* a propriedade com os seus confins, e os italianos dizem “podere” [“quinta”] no mesmo sentido em que os latinos diziam *praedium*.<sup>94</sup> Em todo o caso, trata-se de “prender” terras pela força. Enfim, os italianos chamam “imprese” [“divisas”] às armas nobres, dizendo “termini” [“termos”] no sentido de “palavras”.<sup>95</sup>

Vico apresenta ainda a descoberta filológica de que os fundadores das cidades foram aqueles que traçaram no chão os seus limites com o arado, cuja curvatura “deve primeiramente ter sido denominada *urbs*, donde vem o antigo *urbum*, que quer dizer ‘curvo’”.<sup>96</sup> Os homens no estado das famílias teriam fundado as cidades traçando os seus limites com o arado, denominando *urbum*, por sinédoque, o arado, que é curvo. Quando localiza a origem da expressão *orbis terrarum* – “esfera da terra”, que na *Scienza nuova* adquire ainda o significado de “mundo das nações” – nos limites das terras cultivadas, Vico não se refere ao globo terrestre, mas aos recintos baixos dos limites traçados com o arado, visto que as mentes dos primeiros homens não podiam conceber tal extensão de território.

Na “dipintura”, o arado representa os gigantes pios, descritos como homens castos, fortes e potentes, antepassados de heróis como Hércules.<sup>97</sup> Como explica Vico, a ponta do dente do arado simboliza a fundação das cidades a partir

---

<sup>93</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §722.

<sup>94</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §486.

<sup>95</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §433.

<sup>96</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §16.

<sup>97</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §17.

dos campos cultivados: “O arado descobre apenas a ponta do dente e esconde a sua curvatura (...) para significar que as primeiras cidades (...) foram todas fundadas em campos cultivados.”<sup>98</sup> O *ager* latino [o “agro”] seria a terra *aratro agitur* [“movidada ou conduzida pelo arado”], ou a extensão [o “distretto”] de um senhorio.<sup>99</sup> O arado pode ser visto como a pena com que Vico, ao escrever a *Scienza nuova*, marca e cultiva um território que, do “*orbis terrarum*” [“a esfera da terra”] se estende ao “*orbis scientiarum*” [“a esfera das ciências”].

Para Vico, se o mundo político ou civil deve ser o ponto de partida para o estudo das ciências, este começa propriamente na terra: a terra que nutre os corpos dos gigantes e a terra que os heróis cultivam, onde marcam as fronteiras dos domínios e sepultam os mortos. Partindo da constatação de que a actividade de investigar os princípios comuns das nações deve começar por descobrir o papel da terra no estabelecimento de tais princípios, Giuseppe Mazzotta defende que na *Scienza nuova* é edificada uma “gaia scienza”. A “ciência da terra” de Vico teria como origem, para Mazzotta, uma interpretação dos mitos do Egipto, à qual o autor teria assimilado as suas raízes partenopeias.<sup>100</sup> A configuração da *Scienza nuova* evidenciaria, quer na sua estrutura quer nos seus conteúdos (absolutamente indestrinçáveis), a configuração particular de Nápoles – a cidade onde se revelam todas as complexidades e estranhezas da terra, com as suas ruínas e tumbas –, o que contribuiria para a impressão de familiaridade misteriosa que o leitor da obra poderá experimentar.

---

<sup>98</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §16.

<sup>99</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §546.

<sup>100</sup> Giuseppe Mazzotta, *The New Map of the World. The Poetic Philosophy of Giambattista Vico*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 137.

Na “dipintura”, o facto de o arado estar apoiado no altar e, opondo-se ao timão, lhe mostrar “a ponta ameaçadora”, representa o início das contendas agrárias, cuja origem Vico faz remontar à divisão entre gigantes pios e ímpios.<sup>101</sup> O timão representa assim não só as primeiras transmigrações mas também os antepassados dos primeiros navegadores, os gigantes ímpios, aqueles que permaneceram num error ferino, tendo de recorrer às terras cultivadas pelos gigantes pios e colocar-se sob o seu domínio e protecção. Estes últimos foram mais tarde os protegidos dos heróis, e tinham como obrigação espalhar a sua fama, pelo que vieram a ser designados “fâmulos”.<sup>102</sup>

De acordo com a noção viconiana de “sabedoria poética”, os primeiros pais eram simultaneamente chefes de família, profetas, legisladores e poetas. Escreve Vico que, no estado das famílias, “em supremo grau pobre de língua, apenas os pais devem ter falado [“favellare”] e dado ordens aos filhos e aos fâmulos, e estes, sujeitos aos terríveis poderes familiares, deviam calando cumprir as suas ordens com cega obediência.”<sup>103</sup> No estado das famílias – os primórdios da sociedade onde vigorava a sabedoria poética – só aos pais estava reservada a capacidade de falar – e de efabular. Através das fábulas – nas quais, como “embriões ou matrizes”, estavam “toscamente descritos, através de sentidos humanos, os princípios deste mundo de ciências”<sup>104</sup> – os primeiros pais, poetas e profetas estabelecem-se como autores dos mitos e fábulas fundadores da humanidade, mas

---

<sup>101</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §20.

<sup>102</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §552. No seu comentário histórico à *Scienza nuova*, Fausto Nicolini nota que o termo “famiglio” é ainda usado em Nápoles, Roma e outras partes de Itália, com o significado de “staffiere” [“moço de estrebaria”, “servo” ou “lacaio”].

<sup>103</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §453.

<sup>104</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §779.



também da própria linguagem, que começou por ser poética. Investigando as histórias familiares do mundo das nações, Vico torna-se autor da *Scienza nuova* – a obra que narra filosoficamente os mitos fundacionais da “grande cidade do género humano.”<sup>105</sup>

### 3. Lugares genealógicos

Numa decisiva e lapidar formulação introduzida na explicação da “dipintura” no frontispício da *Scienza nuova*, Vico assinala que a obra fundará uma “nova arte crítica”, de acordo com a qual a filosofia examinará a filologia.<sup>106</sup> A novidade de tal arte crítica consiste no conúbio entre a filosofia – o conhecimento do que é verdadeiro<sup>107</sup> – e a filologia, termo através do qual é designada, na *Scienza nuova*, a doutrina de todas as coisas que dependem do arbítrio humano, como sejam “as histórias das línguas, dos costumes e dos factos.”<sup>108</sup> Aos filólogos correspondem “todos os gramáticos, historiadores, críticos, que se ocuparam da cognição das línguas e dos factos dos povos.”<sup>109</sup>

No estado da arte que apresenta, Vico propõe-se fazer o que até então não fora feito por filósofos ou filólogos: dito de um modo quase viconiano, pôr os pés na terra, ou meter as mãos na massa, das dispersas matérias filológicas, ordená-las e procurar nelas fundamentos de verdade e de razão (e não apenas de certeza e

---

<sup>105</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §342.

<sup>106</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §7.

<sup>107</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §138.

<sup>108</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §7.

<sup>109</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §139. O termo “dottrina” é usado com o sentido de “erudição”.

autoridade). Como escreve na *Scienza nuova*, tinham ficado “a meio caminho tanto os filósofos, que não acertaram as suas razões com a autoridade dos filólogos, como os filólogos, que não cuidaram de certificar a sua autoridade com a razão dos filósofos.”<sup>110</sup>

A respeito do carácter fragmentário das matérias filológicas que deveriam ter sido objecto de exame da filosofia, Vico anuncia que, graças à sua nova arte crítica, “os grandes fragmentos [“frantumi”] da humanidade, até agora inúteis para a ciência porque tinham jazido miseráveis, mutilados e deslocados [“squallidi, tronchi e slogati”], trarão grandes luzes, uma vez tersos, recompostos e colocados nos seus lugares” [“tersi, composti ed allogati ne’ luoghi loro”].<sup>111</sup> O facto de Vico usar o termo no plural – “frantumi” – remete para o carácter fragmentário e disperso, mas também perecível, das matérias que se encontram sob o domínio da filologia: os mitos, as etimologias, os costumes, as leis, a poesia.

Outro termo que Vico utiliza na *Scienza nuova* com um significado próximo de “frantume” é “rottame” [“destroço”, “escombros”], à semelhança do primeiro usado no plural e seguido do complemento determinativo “dell’antichità”. No sistema retórico da *Scienza nuova*, os termos “frantumi” e “rottami” possuem uma amplitude de significado tão vasta quanto a do termo “filologia”, dizendo respeito quer a mitos e fábulas quer a etimologias.<sup>112</sup> Os “frantumi dell’antichità” são os estilhaços, os cacos que Vico vai tentar recompor e colocar no seu lugar. Objecta-se a isto que, tratando-se de cacos da antiguidade, estes não têm propriamente um

---

<sup>110</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §140.

<sup>111</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §357.

<sup>112</sup> O tradutor português da *Scienza nuova* traduz quer “frantumi” quer “rottami” por “fragmentos”. Veja-se ainda *Sn44*, §77 e *Sn44*, §173.

lugar deles, uma vez que a antiguidade não existe nem voltará a existir. Será Vico o criador de tal lugar: a *Scienza nuova*. A natureza fragmentária, a “deplorata oscurrezza” das razões e a “quasi infinita varietà” dos efeitos das matérias filológicas contribuíram, segundo Vico, quer para a ignorância do seu conhecimento, quer para o facto de os filósofos não terem criado as suas ideias a partir dos referidos “frantumi” ou “rottami” da antiguidade.<sup>113</sup>

Na *Scienza nuova*, não há porventura passagens em que se reconheça tão nitidamente a novidade da arte crítica de Vico como aquelas em que reflecte sobre os assuntos civis tendo em conta as propriedades originais das palavras – ou seja, as exposições etimológicas. As incursões etimológicas de Vico datam já da obra *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, de 1710, onde se dedicou a uma reconstrução do pensamento das civilizações pré-latinas a partir do estudo das etimologias. Na *Scienza nuova*, como se sabe, Vico abandona o latim em detrimento da língua comum do *vulgus*, coexistindo nesta obra as exposições etimológicas com referências a provérbios e expressões populares de camponeses. Vincenzo Vitiello nota que a substituição do latim pelo italiano pode ser relacionada com o abandono da ideia, sustentada em *De antiquissima*, de que a sabedoria dos antigos povos itálicos era secreta ou escondida (“riposta”). Na *Scienza nuova*, Vico defende que era, afinal, uma sabedoria comum e vulgar.<sup>114</sup>

Nas investigações etimológicas viconianas, a ordem das palavras deverá estar de acordo com a ordem dos factos, que por sua vez deverá estar de acordo com a ordem das ideias, segundo a qual “primeiro existiram as florestas, depois os

---

<sup>113</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §7.

<sup>114</sup> Veja-se o ensaio introdutório de Vincenzo Vitiello a *La Scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744* (especialmente p. CXLVI).

campos cultivados e os tugúrios, em seguida as pequenas casas e as vilas, logo as cidades, finalmente as academias e os filósofos.”<sup>115</sup> Na *Scienza nuova*, como adianta Vico, as etimologias das línguas nativas “narram as histórias das coisas que as palavras significam, começando desde a propriedade das suas origens e prosseguindo pelos naturais progressos dos seus transportes segundo a ordem das ideias.”<sup>116</sup> Por essa razão, conclui, quase todas as palavras da língua latina têm origens “selvagens e camponesas” [“selvagge e contadinesche”] – dir-se-ia, mais correctamente, “silvestres”.<sup>117</sup>

Veja-se um dos exemplos apresentados para ilustrar esta ideia, onde Vico defende que o termo latino *lex* [“lei”] não pode derivar de *legere* [“ler”], mas sim o oposto, devendo o seu sentido inicial procurar-se nos campos cultivados (e não nas academias):

(...) *lex* (...) primeiramente devia ter sido “colheita de bolotas”, de que acreditamos ser chamada *ilex*, quase *illex*, a azinheira [“elce” ou “leccio” em italiano] (como certamente *aquilex* é o colector das águas), porque a azinheira produz a bolota, à qual se ligam os porcos. Depois, *lex* foi “colheita de legumes”, da qual estes foram chamados *legumina*. Em seguida, no tempo em que não tinham sido ainda inventadas as letras vulgares com as quais fossem escritas as leis, por necessidade de natureza civil, *lex* deve ter sido “colheita de cidadãos”, ou seja, o parlamento público; pelo que a presença do povo era a lei que solenizava os testamentos que se faziam *calatis comitiis*. Finalmente, o recolher letras e fazer delas como que um feixe em cada palavra foi chamado *legere*.<sup>118</sup>

Esclareça-se então o seguinte ponto: na *Scienza nuova*, “histórias das coisas que as palavras significam” são histórias familiares, não só no sentido trivial de que uma etimologia é a árvore genealógica de uma palavra, mas também no

---

<sup>115</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §22.

<sup>116</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §354.

<sup>117</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §240.

<sup>118</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §240.

sentido viconiano do casamento entre a filosofia e a filologia anunciado na apresentação da nova arte crítica.<sup>119</sup> Esse avizinhamento verifica-se ainda no conceito de dicionário ou “vocabulário mental comum a todas as diferentes línguas articuladas, mortas e vivas”, cuja existência já Vico postulara na *Sn25*, ao mostrar que os nomes dos primeiros pais de família “lhes foram dados devido às diversas propriedades que possuíram no estado das famílias e das primeiras repúblicas, tempo em que as nações formaram as suas línguas.”<sup>120</sup> Esse vocabulário mental explicaria as origens e as modificações de palavras que, diferentes em cada língua, apresentavam um sentido comum, fornecendo assim evidências para a investigação dos princípios das nações.

Pensando não no vocabulário mental comum desvendado na *Scienza nuova* mas na *Vita* e no supramencionado relato da preparação de Vico para o concurso universitário de 1723, Giuseppe Mazzotta afirma que a domesticidade dessa cena “captura a essência do pensamento” viconiano, podendo a noção de “família” ser entendida como a metáfora conceptual para “o feixe de relações que define cada entidade” (desse pensamento).<sup>121</sup> A partir dessa ideia, Mazzotta observa, embora de passagem, que as etimologias de Vico consistem em ramificações imaginativas e interligadas de uma palavra enraizada na metáfora natural de “família”.<sup>122</sup>

Em termos próximos dos de Mazzotta, já Edward Said defendera, no capítulo conclusivo do seu livro *Beginnings*, que a narrativa da *Scienza nuova* se

---

<sup>119</sup> É pertinente associar o termo italiano “vico”, do latino *vicus* (e que em português se traduziria por “ruela” ou “beco”) a noções de proximidade tão caras à *Scienza nuova* (e a esta tese) como “agregado” ou “terra”. O termo latino *vicinus* [“vizinho”] deriva, aliás, de *vicus*.

<sup>120</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §162. Vejam-se os parágrafos conclusivos do livro III da *Sn25* (§387-389), em que Vico analisa, em diferentes línguas, os termos que designam o conceito comum de “pais de família”.

<sup>121</sup> Giuseppe Mazzotta, *The New Map of the World*, p. 33.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

baseava em relações de adjacência ou contiguidade entre várias matérias, relações essas que Vico teria encontrado, em primeiro lugar, na congregação em famílias por parte dos primeiros homens.<sup>123</sup> No contexto desta afirmação está a noção (que fundamenta a abordagem de Said a Vico) de que o pensamento viconiano preconiza uma determinada atitude em relação ao que se entende por “investigação académica” [“scholarship”] nas ciências humanas, caracterizando-se tal atitude pelo reconhecimento de que, ao contrário do que ocorre nas ciências naturais, as teorias e as experiências são adjacentes e complementares, não existindo entre elas qualquer relação de precedência.<sup>124</sup> Para Said, a *Scienza nuova* evidenciaria então que não há, à semelhança do que ocorre numa investigação em ciências humanas, experiências ou evidências que precedam o acto de narrar a obra, ou sejam independentes dele.

Pela razão de que o mundo civil “foi certamente feito pelos homens”, Vico declara que os princípios das nações gentias podem e devem ser encontrados “dentro das modificações da nossa própria mente humana.”<sup>125</sup> Quer isto dizer que a mente constrói um conhecimento de si através da narração da própria história, a qual pode ser recuperada através da memória das modificações por que passou – de acordo com a proposição de que “as propriedades inseparáveis dos sujeitos devem ser produzidas pela modificação ou circunstâncias em que as coisas nasceram.”<sup>126</sup> Simplificando: uma obra, uma pessoa, uma cidade ou uma nação são, necessariamente, a sua história, a qual pode ser recuperada através da

---

<sup>123</sup> Edward Said, *Beginings*, pp. 351 e 352.

<sup>124</sup> *Idem*, p. 349.

<sup>125</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §331.

<sup>126</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §148.

investigação das modificações por que passou – modificações que só se tornam inteligíveis sob a forma de uma narrativa. No método genealógico de Vico, as etimologias constituem provas linguísticas privilegiadas no estudo de tais modificações. Nesse sentido, na *Scienza nuova*, o método coincide com a narração, que vai sendo construída através da agregação dos ditos “rottami” filológicos, à luz de uma filosofia que se institui também história do pensamento humano.

Defendo, neste ponto, ser possível encontrar um eco significativo do método viconiano de descoberta e agregação familiar de “rottami” da antiguidade em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, a partir do que poderia ser designado, em termos viconianos, um “rottame” da antiguidade proustiano: as exposições etimológicas de Brichot, às quais Antoine Compagnon se referiu como “une bizarrerie”, uma das mais desconcertantes “curiosidades” do romance.<sup>127</sup> As etimologias de Brichot não serão, porém, aqui consideradas como curiosidades bizarras ou acidentes de percurso que dificultam a vida aos leitores da *Recherche*. O tema das investigações etimológicas, que se espalhará pelo meio do romance como artefactos encontrados numa escavação arqueológica, será lido como uma analogia dos princípios do romance – um romance que tem em comum com a *Scienza nuova* a investigação das modificações de uma mente autoral, sob a forma que permite o reconhecimento de tais modificações: uma narrativa.

Enquanto para alguns leitores da *Recherche*, nota Compagnon, as longas exposições etimológicas de Brichot em *Sodome et Gomorrhe* são fastidiosas e negligenciáveis, para outros estas assemelham-se a “étranges figures dans le

---

<sup>127</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris: Éd. du Seuil, 1989, p. 21.

tapis”.<sup>128</sup> No entanto, a aparente estranheza das figuras pode ser explicada a partir de um fenómeno que o próprio narrador proustiano descreve, também em *Sodome et Gomorrhe*, para ilustrar a ideia de que “a partir de uma certa idade, e mesmo que ocorram em nós evoluções diferentes, quanto mais nos tornamos nós mesmos mais se acentuam os traços de família.”<sup>129</sup> Na estação de comboio de Doncières, após ter assistido ao primeiro encontro entre o senhor de Charlus e Morel, o narrador aponta para a semelhança entre Palamède e outros Guermantes seus parentes no modo de caminhar em direcção a uma mulher desejada, com a diferença de que, no caso de Charlus, caminhando em direcção a Morel (que acabara de conhecer, ou melhor, de reconhecer), “o objecto visado mudara de sexo.”<sup>130</sup> O fenómeno familiar é atribuído à “natureza”, a qual, “combinando harmoniosamente o desenho da tapeçaria, interrompe a monotonia da composição graças à variedade das figuras interceptadas.”<sup>131</sup> Substituindo “natureza” por “Proust”, “tapeçaria” por “romance” (romance familiar, com efeito), e “figuras interceptadas” por “etimologias”, é possível afirmar que, se Proust parece com estas interromper ou destruir o romance (e a tese de Compagnon é precisamente essa), na verdade é graças a elas que mais se acentua um dos “traços de família” que, como se defenderá, o caracteriza: a acumulação de “rottami” da antiguidade,

---

<sup>128</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 229.

<sup>129</sup> As citações da *Recherche* serão sempre identificadas pelos números de volume e página da edição portuguesa, traduzida por Pedro Tamen (*Em Busca do Tempo Perdido*, Lisboa, Relógio d'Água, 2003-2005, 7 VV), seguindo-se a indicação dos números de volume e página da edição francesa, dirigida por Jean-Yves Tadié (*À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 VV). Neste caso: IV, 268; III, 256.

<sup>130</sup> IV, 268; III, 256.

<sup>131</sup> O narrador comparará a figura de Charlus à da irmã deste, mãe de Saint-Loup: “Dir-se-ia que era a senhora de Marsantes a caminhar, de tal modo ressaltava naquele momento a mulher que um erro da natureza pusera no corpo do senhor de Charlus.” IV, 313; III, 300.



recuperados sob a forma de memórias filológicas interpretadas à luz de uma filosofia que não se distingue da história.

A emergência do tema etimológico em *Sodome et Gomorrhe* poderá ter surgido, defende Compagnon, da vontade de Proust de dar um significado ao nome de Balbec, por um lado; e, por outro lado, de marcar a linha do “petit train” que transportava o narrador e o pequeno núcleo de fiéis dos Verdurin de Balbec para a Raspelière (a propriedade alugada pelos Verdurin aos Cambremer).<sup>132</sup> A exibição de erudição do “muy sorbonnasno, sorbonnícola e sorbonniforme” [“moult sorbonagre, sorbonicole et sorboniforme”]<sup>133</sup> professor na viagem de comboio prolongar-se-á até ao jantar, para exasperação da senhora Verdurin, que lamentará o facto de o narrador ter “engolido” as explicações de Brichot.<sup>134</sup> Acusado pela “patroa” de não fazer senão atirar à cara dos convivas “pilhas de dicionários”, este inicia o excursus etimológico com o objectivo de demonstrar que as etimologias do antigo pároco de Combray, cujo livro que o narrador procurava obter estava na Raspelière, não eram de fiar.

Em *Du côté de chez Swann*, na secção “Combray”, o pároco é descrito como um excelente homem, com o qual o narrador lamentava não ter conversado mais, “porque, se é certo que não entendia nada de artes, sabia muito de etimologias.”<sup>135</sup> De visita à tia Léonie, na presença desta, de Eulalie (*Sancta Eulalia*) e do narrador, o padre revela as etimologias de nomes de terras e pessoas ligados à história de

---

<sup>132</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 252.

<sup>133</sup> IV, 453; III, 438.

<sup>134</sup> A senhora Verdurin não se coíbia, ademais, de expressar o seu ódio às famílias por considerá-las um possível elemento dissolvente do pequeno núcleo: “De resto, isso de famílias é tão maçador, o que a gente quer é sair delas.” IV, 314; III, 301.

<sup>135</sup> I, 111; I, 101.

Combray. A conversa começara com uma discussão acerca do mau estado dos vitrais da igreja de Santo Hilário, onde estava representado Gilberto, o *Malvado*, antepassado dos duques de Guermantes – possivelmente o vitral que o narrador descreve momentos antes, e cuja figura humana é comparada a “um rei de baralho de cartas.”<sup>136</sup> O pároco mostra então invejar os vitrais modernos da igreja de Roussainville, cujo nome primitivo sugere ser Rouville (*Radulfi villa*).<sup>137</sup> Antoine Compagnon esclarece que não só o tema das explicações toponímicas do pároco é um aditamento tardio à secção “Combray”, como também a referência ao pároco em *Sodome et Gomorrhe* é uma adição de Proust ao manuscrito.<sup>138</sup>

Em *Sodome et Gomorrhe*, concedendo que a toponímia não era uma ciência exacta, Brichot sugere que talvez as qualidades filológicas do pobre pároco se apresentassem enfraquecidas quando a matéria da investigação era a toponímia da Normandia. Na tentativa de corrigir com provas “científicas” o pároco, Brichot corrige também o narrador, que lhe dizia interessar-se por esse padre “e pelas etimologias também.”<sup>139</sup> A propósito de Brichot, o narrador dirá ao senhor Verdurin que aquele lhe havia ensinado “umas coisas que muito [o] interessaram.”<sup>140</sup> O “patrão” responderá a esta declaração de interesses do narrador com uma enumeração das qualidades de Brichot: “Refinado, delicioso, nada pedante, fantasista, leve.”<sup>141</sup> Importa perceber em que consiste (e que implicações tem) o interesse do narrador da *Recherche* pelas etimologias do

---

<sup>136</sup> I, 67; I, 59.

<sup>137</sup> I, 112-115; I, 102-105.

<sup>138</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 236.

<sup>139</sup> IV, 293; III, 284.

<sup>140</sup> IV, 307; III, 294.

<sup>141</sup> IV, 307; III, 294.

“excellent prêtre” (que tanto maçava a tia Léonie) e do “pas pion pour un sou, fantaisiste, léger” Brichot (que tanto maçava os Verdurin – e, a julgar por Antoine Compagnon, inúmeros leitores do romance).

Uma primeira hipótese é apresentada pelo narrador: o interesse particular pelas etimologias decorre de um interesse geral pelos nomes próprios; e, por outro lado, de um interesse genealógico pelas histórias de família. Quer o interesse nominal quer o genealógico de que decorre o fascínio pelas etimologias agrupá-los iam na classe das pessoas que, “não podendo por falta de dinheiro construir um medalheiro, ou uma pinacoteca”, os substituíam pelos velhos nomes:

(...) nomes de localidades, documentais e pitorescos como um mapa antigo, uma paisagem altaneira, uma insígnia ou uma colectânea de costumes, nomes de baptismo onde ressoa e se ouve, nas belas sílabas finais francesas, o defeito de língua, a entoação de vulgaridade étnica, a pronúncia viciosa com que os nossos antepassados infligiam às palavras latinas e saxónicas mutações persistentes, que se tornaram mais tarde as augustas legisladoras das gramáticas (...).<sup>142</sup>

A comparação é motivada pela emoção que o narrador afirma ter sentido ao encontrar, nas suas leituras históricas, o nome próprio do barão de Charlus, “Palamède” – nome que, herdado dos príncipes da Sicília, seus antepassados, possuía a aparência preciosa e rara de “uma bela medalha da Renascença”. No ensaio “Proust et les noms”, Roland Barthes sugere que o acontecimento “poético” fundador do processo da escrita da *Recherche* (sem contar, claro está, com as secções esboçados em *Contre Sainte-Beuve*) seria a descoberta de Proust dos nomes próprios das personagens do romance.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> II, 334; II, 108.

<sup>143</sup> Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques*, Paris: Éd. du Seuil, 1972, p. 124.

Por outro lado, o fascínio pelos nomes próprios – apreciados como “coleções de sonoridades antigas”<sup>144</sup> – reflecte o que, nos termos de Gérard Genette, se pode definir como uma sensibilidade geográfica ou espacial: “os nomes próprios que cristalizam o devaneio do narrador são quase sempre (e não apenas no capítulo com esse título) nomes de terras – ou nomes de famílias nobres, cujo valor imaginativo se encontra no facto de serem sempre nomes de terras”.<sup>145</sup> Com efeito, ao ouvir na casa dos Guermantes o nome de Féterne, o narrador, que desde a primeira estadia em Balbec pensava que era apenas o nome de um solar, ao vê-lo transformar-se num nome de família, sente o mesmo espanto que sentiria “num conto de fadas onde as torrinhas e uma escadaria se animassem e se transformassem em pessoas”; concluindo, então, que “a história, mesmo simplesmente genealógica, devolve a vida às velhas pedras.”<sup>146</sup> Em termos viconianos, a sensibilidade geográfica do narrador da *Recherche* de que fala Genette designar-se-ia por territorial, num sentido espacial e genealógico.

Cito uma passagem onde é apresentada a imagem inicial evocada pelo nome de Balbec:

Quanto a Balbec, era um daqueles nomes em que, como num velho barro normando que conserva a cor da terra donde foi tirado, se vê ainda pintar-se a representação de um uso abolido, de um direito feudal, de um estado antigo de lugares, de uma maneira desusada de pronunciar que lhe formara as sílabas heteróclitas e que eu não duvidava ir encontrar até no homem da estalagem que me serviria café com leite à chegada, levando-me a ver o mar desenfreado diante da igreja, e ao qual eu atribuía o aspecto belicoso, solene e medieval de uma personagem de trovador.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> II, 334; II, 108.

<sup>145</sup> Gérard Genette, “Proust et le langage indirect”, in *Figures II*, Paris: Éd. du Seuil, 1969, p. 233.

<sup>146</sup> III, 543; II, 830.

<sup>147</sup> I, 406; I, 381.

Na verdade, aquela imagem de Balbec revelava a influência das descrições a que o narrador tivera acesso, em Combray, através de Legrandin e de Swann. O primeiro falara-lhe das brumas, das vagas, das tempestades, dos pescadores, do “verdadeiro fim da terra francesa, europeia, da Terra antiga”, e o segundo do estilo normando-bizantino da igreja de Balbec, “tão singular que se diria arte persa”.<sup>148</sup> A Balbec que o narrador imaginava a partir do nome, antes de conhecer a terra, é tão diferente desta quanto são diferentes entre si as duas estadias em Balbec. Na narrativa de Proust, elas têm em comum, no entanto, a sensação de tristeza que o narrador associa às viagens de comboio e aos nomes das estações. Nos termos de Adorno, os nomes das estações são considerados arquétipos históricos da partida – e, como tal arquétipos trágicos.<sup>149</sup> Na medida em que representam um lugar de partida e uma mudança geográfica, as estações são descritas pelo narrador proustiano como lugares especiais “que quase não fazem parte da cidade mas contêm a essência da sua personalidade, tal como têm o seu nome numa tabuleta de sinalização.”<sup>150</sup>

Na primeira viagem no comboio regional que ligava Balbec-Terra a Balbec-Praia, feita na companhia da avó, os nomes das terras que precediam o da estação de destino (Incarville, Marcouville, Denville, Pont-à-Coulevre, Arambouville, Saint-Mars-le-Vieux, Hermonville, Maineville) soavam estranhos aos ouvidos do narrador. Admite, no entanto, que se fossem lidos num livro poderiam ter uma relação qualquer com os nomes de certas terras próximas de Combray, nomes

---

<sup>148</sup> I, 402 e 403; I, 378.

<sup>149</sup> Theodor W. Adorno, “Valéry Proust Museum”, in *Prisms*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995, p. 175.

<sup>150</sup> II, 227; II, 5.

familiares como Roussainville ou Martinville – cujos campanários, juntamente com o de Vieuxvicq [*vetulus vicus*], figuram no famoso pequeno poema em prosa composto na carruagem do doutor Percepied. Ora em relação aos nomes das terras que antecederiam Balbec, ao contrário do que acontecia com os nomes das terras da sua infância, o narrador sentia uma tristeza proveniente da sensação de serem feitos “de areia, de sal, de espaço todo ar e vazio, e por cima dos quais a palavra “ville” fugia como que voando no jogo do *Pigeon-vole*” – o jogo infantil em que um dos participantes acrescenta ao nome de um objecto animado ou inanimado a palavra “vole” [“voa”].<sup>151</sup>

Antes de ouvir as exposições etimológicas de Brichot, a caminho da Raspelière, o narrador da *Recherche* tinha já concluído que os nomes próprios eram “dessinateurs fantaisistes”.<sup>152</sup> Com o professor, consolidará a intuição de que a realidade geográfica raramente coincide com aquela prometida pelos nomes das terras (isto é, com a realidade imaginada a partir deles). Mas se é facto que, para o narrador, os nomes são “desenhadores fantasistas”, não é apenas o conhecimento das etimologias que contribui para o fim da fantasia de Balbec. Durante a segunda estadia na terra normanda, multiplicando-se as viagens no pequeno comboio regional com destino à Raspelière, estas acompanham o curso de um verão, de um período balnear, no final do qual “não haviam sido simplesmente os nomes das terras daquela região que tinham perdido o seu mistério inicial, mas as próprias

---

<sup>151</sup> II, 245; II, 22.

<sup>152</sup> A expressão é usada no contexto da apresentação formal do narrador ao escritor Bergotte, em casa de Odette Swann: “Os nomes são por certo desenhadores fantasistas, pois nos dão das pessoas e dos países debuxos tão pouco parecidos que sentimos muitas vezes uma espécie de assombro quando temos diante de nós em lugar do mundo imaginado o mundo visível (...)” II, 126; I, 538.

terras.”<sup>153</sup> Assim, as paragens da linha do comboio regional dos arredores de Balbec perderão o que continham de misterioso, passando a representar, devido às constantes subidas e descidas de passageiros conhecidos do narrador, “um quadro de vida mundana como outro qualquer.”<sup>154</sup>

Pressupondo que perante as exposições de Brichot os leitores da *Recherche* se poderão sentir defraudados por uma ciência cuja veracidade ou falsidade não podem verificar (e partindo do princípio de que não se pode apreciar uma ciência sem dispor de um critério que distinga o verdadeiro do falso), Antoine Compagnon defende que as etimologias de Brichot põem violentamente em causa “o modelo da obra orgânica, coerente, autónoma, onde a parte e o todo se implicam necessariamente”.<sup>155</sup> As etimologias proustianas constituiriam, assim, o produto de colagens ou montagens arbitrárias de uma “matière étrangère” no romance, o que o aproximaria mais da lista e do catálogo do que da intriga e do desenvolvimento – e o que, por sua vez, contribuiria para o seu “effet provocateur”. A perplexidade de Compagnon parece porvir, então, da pretensa arbitrariedade com que as etimologias se acumulam no romance. Enquanto “signes vides”, elas ilustrariam a tensão que existe na *Recherche* entre “o detalhe vão e o conjunto orgânico”, entre “o esquecimento e a memória”.<sup>156</sup>

A ideia de que as etimologias proustianas consistem numa justaposição de fragmentos permite a Compagnon relacioná-las com a alegoria barroca, de acordo com a definição fornecida por Walter Benjamin. Algumas das características da

---

<sup>153</sup> IV, 510; III, 494.

<sup>154</sup> IV, 512; III, 495.

<sup>155</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 253.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

obra barroca alegórica apontadas por Benjamin estariam também presente nas exposições etimológicas da *Recherche*, a saber: a melancolia associada ao fascínio pelo fragmento isolado e insignificante, o culto pela ruína, e a acumulação de fragmentos como ideal de conhecimento.<sup>157</sup> Constituindo, nos termos de Compagnon, “intermittences” ou “aspérités”, as passagens etimológicas de *Sodome et Gomorrhe* contribuiriam para edificar um dos momentos mais melancólicos do romance, sendo a história vista como uma perda de sentido, um declínio, “un paysage primordial pétrifié”.<sup>158</sup> Veja-se, a este respeito, uma das mais significativas etimologias apresentadas por Brichot no comboio, a caminho da Raspelière:

(...) o excelente sacerdote julga que a estação de Saint-Martin-le-Vêtu, próxima da Raspelière, significa Saint-Martin-le-Vieux (*vetus*, velho). É seguro que a palavra *vieux* desempenhou um papel importante na toponímia desta região. *Vieux* vem geralmente de *vadum* e significa um vau, como no lugar chamado Les Vieux. É o que os Ingleses chamavam *ford* (Oxford, Hereford). Mas, neste caso particular, *vieux* vem, não de *vetus*, mas de *vastatus*, lugar devastado e nu.<sup>159</sup>

Diz o professor Brichot que “vieux” não vem de *vetus* nem de *vadum*, mas de *vastatus*. Para Compagnon, a sequência “*vetus*, *vadum*, *vastatus*” é sintomática da destruição efectuada, como defende, pela introdução de um saber fragmentário no romance. É possível defender, pelo contrário, que as etimologias da *Recherche* são alegóricas não da destruição do romance mas, em termos viconianos, das “modificações da mente” do narrador: portanto, dos princípios do romance. As etimologias às quais este vai tendo acesso reenviam-no, na verdade, à genealogia

---

<sup>157</sup> Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (translated by John Osborn). London: Verso, 2009, pp. 178 e 184.

<sup>158</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p. 254.

<sup>159</sup> IV, 293; III, 281.



da sua própria mente, às mudanças que a forma narrativa recupera e torna inteligíveis. Mais do que “étranges figures”, os fragmentos etimológicos da *Recherche* são os “rottami” da antiguidade da mente, os lugares genealógicos que o narrador explora e que marcam, na narrativa, os territórios de Combray, de Balbec, e de tantas outras terras, bem como os tempos a eles associados.

Não como *disjecta membra* que lançariam pelos ares a unidade da *Recherche*, as etimologias proustianas confirmam a intuição viconiana de que os princípios das línguas, como os princípios de um romance, são necessariamente ásperos, o que contribui para a sua riqueza histórica e poética. Citando o autor da *Scienza nuova*: “a língua (...) transcorre por um período tão longo dentro do tempo histórico quanto os grandes e rápidos rios se derramam muito dentro do mar e conservam doces as águas levadas com a violência do seu curso.”<sup>160</sup>

A sensação de melancolia que Compagnon percebe nas passagens etimológicas do final de *Sodome et Gomorrhe* explicar-se-ia assim pelo que nelas existe de *vetus*, de *vadum* e de *vastatus*: no meio do romance, eles mostram que a narração das modificações da mente é necessariamente feita de “asperezas” e de “intermitências”. A melancolia do final de *Sodome et Gomorrhe*, em que o narrador reflecte sobre o facto de a Balbec do final daquele verão se ter tornado apenas uma terra de relações, estaria assim em acordo com o disfórico final de *Du côté de chez Swann*, onde é expressa a conclusão de que também os lugares pertencem a um plano temporal. Por essa razão, eles fogem, como pareciam voar os nomes de terras terminados em “ville”: “a recordação de uma determinada imagem não

---

<sup>160</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §412.

passa da nostalgia de um determinado momento; e as casas, as estradas, as avenidas, são infelizmente fugazes, como os anos.”<sup>161</sup>

Como o leitor da *Scienza nuova*, o leitor da *Recherche* anda a vau por uma narrativa que reconstrói os próprios processos de edificação, isto é, as próprias modificações. Mais, pelo facto de as etimologias tornarem visíveis as modificações das palavras, pode dizer-se que são análogas à leitura de um romance, de acordo com a seguinte comparação, que o narrador proustiano coloca num parêntesis:

(assim, na vida, o nosso coração muda, e essa é a pior dor, mas só na leitura, em imaginação, a conhecemos: na realidade ele muda, como certos fenómenos da natureza se produzem com suficiente lentidão para que, se pudermos detectar sucessivamente cada um dos seus estados diferentes, em contrapartida nos seja poupada a própria sensação de mudança).<sup>162</sup>

Como um romance, as etimologias tornam visíveis mudanças que fora da leitura e do espaço de uma narrativa, isto é, fora da imaginação, não se sentiriam. Nesse sentido, é possível afirmar que, como metáforas viconianas – definidas na *Scienza nuova* como “pequenas fabulazinhas” [“picciole favolette”]<sup>163</sup> – as etimologias proustianas contam a história familiar das palavras, constituindo os lugares genealógicos da linguagem. As histórias familiares dos nomes próprios que as etimologias desvendam antecipam, ademais, os laços que ligarão as duas principais *gens* do território de Combray, os Swann e os Guermantes, bem como os dois lados ou caminhos que, na infância do narrador, pareciam incomunicáveis. O conhecimento histórico dos nomes a que as etimologias dão acesso deve, então, ser relacionado com o tipo de conhecimento que o narrador da *Recherche* adquire a

---

<sup>161</sup> I, 446; I, 420.

<sup>162</sup> I, 93-94; I, 84-85.

<sup>163</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §404.

respeito de nomes de terras e de famílias, e do qual resulta a permanente revisão e reconstrução de redes de relações territoriais e genealógicas. Nesse sentido, para a redefinição de Balbec durante a segunda estadia do narrador no lugar balnear contribuirão não só as exposições etimológicas de Brichot mas também a substituição do comboio pelo automóvel. Ao contrário do comboio, o automóvel não levava o viajante “feericamente” para uma cidade vista em primeiro lugar no conjunto que o seu nome prometia resumir, fazendo-o antes “entrar nos bastidores das ruas”. Por outro lado, “como compensação de uma progressão tão familiar”, o automóvel parecia despojar do mistério do comboio o ponto único que é a localização de uma cidade, dando pelo contrário a impressão de que esse mistério era afinal revelado, isto é, “de que o determinamos nós mesmos com um compasso, de que nos ajuda a sentir com uma mão mais amorosamente exploradora, com uma precisão mais apurada, a verdadeira geometria, a bela medida da terra.”<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> IV, 409; III, 394. Para o narrador da *Recherche*, o prazer específico da viagem de comboio não residia no facto de o viajante poder descer durante o caminho quantas vezes quisesse, mas o de lhe tornar “a diferença entre a partida e a chegada, não tão sensível, mas tão profunda quanto possível” (tal como na antecipação imaginativa da viagem o comboio levava o viajante de uma estação a outra). II, 227; II, 5.

## II. MUDAR DE LUGAR

Il y a des cas (assez rares il est vrai) où, la sédentarité immobilisant les jours, le meilleur moyen de gagner du temps, c'est de changer de place.

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

## 1. Mapas e matrimónios

Foi no hotel Excelsior, em Nápoles, que em 1953 Roberto Rossellini esboçou o guião de *Viaggio in Italia*, pouco antes de começar a filmar. Enchendo cinco páginas de um livro de contas não com um resumo do enredo mas com uma lista dos principais lugares de rodagem, Rossellini procurou assim tranquilizar o director de produção, Marcello d'Amico, preocupado com a aparente ausência de rumo do filme.<sup>165</sup> O realizador italiano reunira em Nápoles os actores da sua escolha e uma equipa técnica para fazer uma adaptação de *Duo*, um pequeno romance de Colette publicado em 1934, tendo descoberto no local que os direitos do livro já não se encontravam disponíveis. Ainda assim, Rossellini deu início às filmagens, que começaram de imediato com os longos planos estatuários do Museu Arqueológico Nacional, para grande perplexidade dos actores. Emparelhada com a sua mulher, Ingrid Bergman, estava outra estrela de Hollywood, George Sanders, que em 1941 havia já contracenado com a actriz no filme *Rage in Heaven*. Em *Viaggio in Italia*, Bergman e Sanders dão corpo e voz a Katherine e Alex Joyce.<sup>166</sup>

Ninguém sabia que espécie de filme estava para nascer do aclamado realizador de *Roma, città aperta*, facto que do início ao fim exasperou particularmente George Sanders. Com efeito, quer os escritos autobiográficos de

---

<sup>165</sup> As cinco páginas desse proto guião estão reproduzidas em *Hommage à Roberto Rossellini: Voyage en Italie*, Paris: ed. de L'Avant-Scène Cinéma, n° 361, Juin 1987, pp. 14-15. Veja-se ainda o esboço do guião do filme que Tag Gallagher fornece, com tradução em inglês, em *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*, New York: Da Capo, 1998, pp. 398-9.

<sup>166</sup> A versão de *Viaggio in Italia* visionada está incluída na recente edição da Criterion Collection, *3 Films by Roberto Rossellini Starring Ingrid Bergman*, de 2013.

Sanders quer os de Ingrid Bergman evidenciam quão duros teriam sido para o actor os três meses de rodagem de *Viaggio in Italia*. Aliciado por Rossellini a vir para Nápoles desempenhar o papel de marido atraído na adaptação de *Duo*, Sanders deu por si no meio de uma cidade desconhecida, ignorando as intenções do realizador que requisitara os seus serviços. Rossellini, conhecido por não gostar de actores profissionais, precisava no entanto daquela estrela internacional para garantir o financiamento do filme.<sup>167</sup>

Ao discutir na mesma entrevista o papel da improvisação em *Viaggio in Italia*, Rossellini conta que, durante as filmagens, de noite não se sabia o que seria feito na manhã seguinte.<sup>168</sup> O realizador esperava que, com os actores certos, e uma vez no local, tudo se resolveria; o ambiente e os actores obrigá-lo-iam a seguir uma certa estrada, esta seria quase traçada pelas próprias personagens. É justo dizer que Rossellini esperava que o argumento do filme surgisse à medida que este fosse sendo feito. Para um realizador que valorizava tanto a improvisação, a escolha de dois actores habituados à linearidade narrativa e dramática dos guiões de Hollywood é tão significativa como a escolha de Nápoles como lugar do filme. Colocar George Sanders e Ingrid Bergman no meio da metrópole partenopeia e esperar com eles que daí nascesse um filme foi a melhor ausência de estratégia de que Rossellini se poderia ter servido para obter de ambos o desempenho que

---

<sup>167</sup> Ficaram famosas as palavras com que, numa entrevista de 1965 a Adriano Aprà e Maurizio Ponzi, Rossellini se referiu às crises de Sanders em *Viaggio in Italia*: “George Sanders estava sempre a chorar durante o filme. Lamentava-se de um modo terrível e eu dizia-lhe: «Mas por que te desesperras, o máximo que pode acontecer é teres feito outro filme mau, não é que possa acontecer mais do que isso. Portanto, não me parece que seja caso para chorar ou desesperar-se. Todos nós já fizemos bons e maus filmes, e faremos um outro mau. Não há que arrancar os cabelos, não há que morrer por isso».” Roberto Rossellini, *Il mio metodo: scritti e interviste* (a cura di Adriano Aprà), Venezia: Marsilio, 2010, p. 344.

<sup>168</sup> *Idem*, p. 339.

pretendia de um casal inglês de meia-idade, numa terra estrangeira e no meio de uma crise matrimonial.<sup>169</sup>

Apesar de o realizador não poder levar a cabo o projecto que concebera inicialmente, ele sabia que poderia encontrar o seu filme em Nápoles. Ao contrário de George Sanders, Rossellini não começara a arrancar os cabelos devido à impossibilidade de adaptar *Duo*; pelo contrário, o falhanço do projecto teria mesmo constituído uma daquelas contingências que o realizador não deixava de utilizar em proveito da sua arte. Aliás, ter-lhe-ia concedido ainda mais liberdade para fazer o seu filme. Numa entrevista de 1974 a Robin Wood, Ingrid Bergman declarou que uma das intenções de Rossellini em *Viaggio in Italia* era mostrar Nápoles e Pompeia: “Ele estava só à procura de uma história onde pudesse meter Pompeia, os museus, Nápoles e tudo o que Nápoles representa, e que sempre o fascinara”.<sup>170</sup> Na autobiografia, Bergman mostra ainda que, apesar das dúvidas que ao início sentiu em relação a *Viaggio in Italia*, nunca perdeu a confiança no marido, cuja arte tanto admirava. A actriz sabia que Rossellini só precisava de estar em Nápoles, lugar que tanto o fascinava, para criar uma história e fazer um filme: “O Roberto é o Roberto, pode acontecer que ele faça outro magnífico *Roma, città aperta*’. Afinal, vamos para Nápoles e ele sentir-se-á inspirado lá.”<sup>171</sup>

É significativa, por razões que interessa aprofundar, a referência de Ingrid Bergman ao filme que estabeleceria Rossellini como o pai do cinema neorrealista.

---

<sup>169</sup> Observa Tag Gallagher que Rossellini colidia teimosamente com os hábitos dos seus actores tal como Nápoles irá forçar continuamente a resistência dos Joyce (*The Adventures of Roberto Rossellini*, p. 407). Para uma leitura semelhante à de Gallagher, veja-se Laura Mulvey, “Vesuvian Topographies”, in David Forgacs, Sarah Lutton and Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Rossellini: Magician of the Real*, London: British Film Institute, 2000, p. 100.

<sup>170</sup> Robin Wood, ‘Ingrid Bergman on Roberto Rossellini’, in *Film Comment*, 10, July-August 1974, p. 14 (*apud* Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 101).

<sup>171</sup> Ingrid Bergman and Alan Burgess, *My Story*, London: Warner Books, 1995, p. 307.

Na verdade, a esperança de que ele fizesse outro *Roma, città aperta* não só nunca abandonou a atriz ao longo dos sete anos de casamento e colaboração artística com o realizador como, de certa forma, foi mesmo responsável pelo encontro de ambos. A autobiografia de Bergman começa precisamente com o relato desse encontro primordial, numa sala de um cinema em Hollywood. A atriz acabara de ver *Roma, città aperta*, e a impressão que o filme lhe deixara seria indelével:

O realismo e a simplicidade do filme eram chocantes. Ninguém parecia um actor, ninguém falava como um actor. Havia escuridão e sombras, e às vezes não se conseguia ouvir, e às vezes nem sequer se conseguia ver. Mas é assim na vida, nem sempre conseguimos ver e ouvir, mas sabemos que está a acontecer alguma coisa para além da nossa compreensão.<sup>172</sup>

Meses mais tarde, a atriz viu num cinema de Nova Iorque um outro filme de Rossellini, *Paisà*: “Mas então ele tinha feito outro grande filme e ninguém ouvira falar dele!” Nasceu em Ingrid Bergman a ideia de escrever uma carta ao realizador expondo-lhe a sua vontade de fazer um filme como aqueles que vira, em parte porque os papéis que tinha vindo a representar em Hollywood já não a satisfaziam, em parte esperando que a presença de uma grande estrela de cinema trouxesse àqueles filmes a fama mundial que mereciam. Bergman conta que ao dar conhecimento da ideia à sua amiga Irene Selznick, mulher do produtor de Hollywood David Selznick, esta a alertara para o facto de ela não poder escrever a Roberto Rossellini dizendo-lhe que queria ir a Itália fazer um filme com ele, que tal não seria bem interpretado: “It will sound very peculiar.”<sup>173</sup> A carta de Ingrid Bergman a Roberto Rossellini era, com efeito, “peculiar”:

---

<sup>172</sup> Ingrid Bergman, *My Story*, p. vii.

<sup>173</sup> *Idem*, p. x.



Caro Sr. Rossellini,

Vi os seus filmes *Roma, città aperta* e *Paisà*, e gostei muito deles. Se precisar de uma actriz sueca que fala muito bem inglês, que não esqueceu o alemão, que mal se faz compreender em francês e que em italiano só sabe dizer “ti amo”, estou pronta a ir para Itália fazer um filme consigo.

Ingrid Bergman.<sup>174</sup>

Na autobiografia, a actriz declara que tinha a intenção de escrever uma carta não demasiado apaixonada ou impaciente, mas com algum sentido de humor. Acrescenta ainda que o “ti amo”, indiscutivelmente o elemento mais peculiar da missiva, foi pensado como uma referência ao filme de 1948 *Arch of Triumph*, baseado na obra de Erich Maria Remarque, em que Bergman desempenhara o papel de uma italiana que só falava inglês até ao instante em que, no leito de morte, sussurrou aquelas palavras à personagem de Charles Boyer.<sup>175</sup> Anos mais tarde, porém, Ingrid Bergman admitiu que talvez a carta fosse afinal uma declaração de amor subconsciente a Rossellini, e que talvez ela se tivesse apaixonado pelo realizador italiano imediatamente depois de ter visto *Roma, città aperta*. Não será vão lembrar que, naquele momento, de Roberto Rossellini Ingrid Bergman só conhecia os dois filmes mencionados; não sabia se era novo ou velho, se era ou não casado. Rossellini teria representado para a actriz, conforme relata, a possibilidade de evasão de duas situações de descontentamento: o casamento com Petter Lindstrom e a carreira em Hollywood.<sup>176</sup>

Rossellini não tinha como perceber a alusão de Ingrid Bergman à sua fala em *Arch of Triumph* pela razão de que também ele não a conhecia; o nome da

---

<sup>174</sup> Ingrid Bergman, *My Story*, p. xi.

<sup>175</sup> *Idem*, p. x.

<sup>176</sup> *Idem*, p. 226.

maior estrela de Hollywood do seu tempo não lhe dizia nada. Só ao fim de algumas indicações de Liana Ferri, tradutora e colaboradora frequente do realizador, é que lhe veio à memória a actriz loira que ele vira uma vez num filme, no cinema de uma pequena cidade do norte de Itália, durante um bombardeamento, pouco antes do final da guerra. O filme era a versão sueca de *Intermezzo*, e Rossellini vira-o três vezes, não porque tivesse gostado particularmente da rapariga loira mas porque o bombardeamento tinha sido longo.<sup>177</sup> Seguindo o conselho de Liana Ferri, Rossellini enviou então um telegrama a Ingrid Bergman onde lhe dizia ser absolutamente verdade que sempre sonhara fazer um filme com ela, que tudo faria para que tal se concretizasse e que em breve lhe escreveria uma longa carta onde lhe seria explicada a ideia do filme. E embora Rossellini não estivesse a dizer a verdade quando declarou à actriz que sonhara fazer um filme com ela, há um sentido segundo o qual a afirmação é verdadeira: como notou a própria Bergman ao rever com o realizador *Roma, città aperta*, a sua presença tinha-se profeticamente feito anunciar através de alguns dos elementos ficcionais do filme: a oficial alemã chamava-se Ingrid, e o major da SS Bergmann.<sup>178</sup>

Perante estes factos, é apropriado dizer que o resto foi história: Roberto Rossellini enviou a Ingrid Bergman a longa carta em que lhe falava da ideia na base do primeiro filme que vieram a fazer juntos, *Stromboli*.<sup>179</sup> Pouco tempo

---

<sup>177</sup> Ingrid Bergman, *My Story*, p. xiii.

<sup>178</sup> *Idem*, p. 253.

<sup>179</sup> Rossellini tinha planeado fazer um filme localizado nas ilhas Eólias, a ser protagonizado por Anna Magnani, actriz principal de *Roma, città aperta*, com quem o realizador mantinha uma relação extraconjugal. O telegrama de Ingrid Bergman veio mudar os planos de Rossellini, acabando Anna Magnani por ser trocada pela actriz sueca. Com ou sem Rossellini,

depois, encontraram-se os dois em Paris para discutirem pessoalmente o projecto. Em Novembro de 1948, Rossellini enviou à actriz nova carta com uma espécie de sinopse da história, onde declarava ser seu costume seguir algumas ideias básicas e desenvolvê-las pouco a pouco durante o processo de trabalho.<sup>180</sup> A 17 de Janeiro de 1949, cinco anos após o início das rodagens de *Roma città aperta*, Rossellini viajou para a Califórnia, onde ficou cerca de dois meses. E, enfim, a 20 de Março desse ano, praticamente dez anos depois de ter chegado à América, Ingrid Bergman, a maior estrela de Hollywood do momento, aterrou em Roma, onde era esperada por Rossellini e por uma multidão em êxtase.

Para Liana Ferri, o que estava em causa na recepção clamorosa de Bergman em Roma tinha a ver com o facto de o realizador italiano ter conseguido “roubar” a Hollywood a sua mais amada actriz e trazê-la para Itália. Isto porque, poucos anos antes, quando os americanos tinham ocupado Roma, não havia na cidade mulher alguma que não tivesse dormido com um soldado americano. Aconteceu então, observa Ferri, que o realizador italiano conseguira conquistar e capturar “la Bergman”; ou seja, “aquela grande actriz estava em Itália e estava apaixonada pelo nosso Roberto Rossellini! ‘Bravo, Roberto, bravo!’ Ela deixara aquele seu frio marido nórdico e agora [em Itália] encontraria o verdadeiro significado da vida e do amor. ‘Bravo, Roberto, brava, Ingrid!’ Era uma compensação por tudo o que tínhamos passado, por toda a fome e humilhação.”<sup>181</sup>

---

no entanto, Magnani decidiu fazer o filme: este foi rodado numa ilha próxima de Stromboli, Vulcano, da qual recebe o título, sob a direcção de William Dieterle. Sobre este episódio da história do cinema italiano, veja-se o livro de Marcello Sorigi, *Le amanti del Vulcano. Bergman, Magnani, Rossellini: un triangolo di passioni nell'Italia del dopoguerra*, Milano: Rizzoli, 2010.

<sup>180</sup> Ingrid Bergman, *My Story*, p. 208.

<sup>181</sup> *Idem*, p. 223.

No telegrama que Ingrid Bergman enviou a Roberto Rossellini a 11 de Março de 1949 – dia em que apanhou o comboio para Nova Iorque, de onde voaria para Roma, pondo assim em prática a decisão impulsiva de deixar para trás a carreira em Hollywood, o marido e a filha –, liam-se as palavras:

CAN'T HEAR, CAN'T UNDERSTAND, CAN'T SPEAK.<sup>182</sup>

No cinema, como na vida, por vezes não se consegue ver, por vezes não se consegue ouvir nem falar, e por vezes não se consegue compreender, dissera a actriz a respeito de *Roma, città aperta*. Com efeito, não ouvir, não compreender e não falar são atitudes problematizadas nos três primeiros filmes de Roberto Rossellini protagonizados por Ingrid Bergman, entre 1949 e 1953: *Stromboli*, *Europa '51* e *Viaggio in Italia*. É possível defender, aliás, que não ouvir, não compreender e não falar são as condições necessárias de que dependem os três filmes. Especialmente em *Viaggio in Italia*, como se verá, Rossellini mostra ser exímio na exploração da incompreensão, da surdez e da mudez que podem existir na vida de um casal.

*Stromboli*, *Europa '51* e *Viaggio in Italia* são habitualmente referidos como uma trilogia: Gianni Rondolino fala de uma “trilogia della solitudine” pelo facto de terem como núcleo temático a solidão, o isolamento, a incompreensão e a morte; por sua vez, James Quandt apelidou-os de “voyage trilogy”, na medida em que os seus títulos inscrevem um lugar: uma ilha, um continente e um país.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Ingrid Bergman, *My Story*, p. 220.

<sup>183</sup> James Quandt, “Surprised by Death” (ensaio visual incluído na edição de *Viaggio in Italia* da Criterion Collection, 2013).

São, em todo o caso, filmes protagonizados por uma mulher estrangeira numa terra que percebe como hostil, uma mulher desenraizada e, ademais, casada: Karen é uma refugiada letã que se casa com um pescador siciliano da remota ilha de Stromboli; Irene é uma americana da alta burguesia, casada com um diplomata e estabelecida em Roma; Katherine é uma inglesa, também burguesa, que viaja com o marido para Nápoles. Nos três filmes, mas especialmente em *Stromboli*, Ingrid Bergman é sempre filmada a caminhar sem rumo, atitude que representa a sua relação problemática com o lugar: pense-se em Karen a tentar encontrar um caminho para fugir da ilha, encurralada entre as casas e os muros como um rato de laboratório num labirinto.<sup>184</sup>

É consensual entre a crítica rosselliniana, de resto, que a partir de *Stromboli* o cinema de Rossellini seguiu um novo curso; um curso, como nota Gianni Rondolino, “dominado pela personagem feminina, pelos seus problemas existenciais e pelas suas dificuldades em se inserir num ambiente diverso.”<sup>185</sup> Ora um dos problemas existenciais que enfrentam as personagens femininas dos filmes bergmanianos de Rossellini é a sua alienação do ambiente social e geográfico pelo qual se vêem circundadas, mas também do homem com quem estão casadas. Pensando nesses filmes como uma trilogia não só da solidão e da viagem mas também do casamento (o casamento enquanto problema existencial), é inegável que *Viaggio in Italia* ocupa entre os três um lugar de excepção. Como se,

---

<sup>184</sup> É curioso, em *Stromboli*, o que um dos conselheiros do campo de refugiados diz da personagem de Ingrid Bergman, Karen, antes da sua entrada na audição para obter permissão de transferência para a Argentina: “Questa come mentitrice le batte tutte” (“esta como mentirosa bate todas”) – como se Rossellini estivesse a declarar, naquele seu primeiro filme com Bergman, que como “attrice” ela batia todas.

<sup>185</sup> Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, Torino: UTET, 1989, p. 187.

ao decidir observar ainda mais de perto a intimidade de um casal – e num período em que o seu próprio casamento estava em crise – Rossellini mostrasse ter atingido um nível superior de sensibilidade acerca de questões relacionadas com o casamento e com a vida familiar; nomeadamente, a tensão entre o amor romântico e o amor conjugal, e a relação que pode se estabelecer entre estar casado e sentir-se um estrangeiro numa terra inóspita.

Esclareça-se, então, que *Viaggio in Italia* é, em mais do que um sentido, uma história familiar. Com efeito, Rossellini parece deixar tudo em família: a actriz principal é a sua mulher, a música é da autoria do seu irmão, Renzo. A esse respeito, Tag Gallagher observa interessantemente que o filme evoca muitas vezes o estilo de um filme caseiro porque é um filme caseiro, isto é, “a gravação do que aconteceu a Ingrid Bergman enquanto o marido filmava as suas tentativas de fazer amor com George Sanders, e de como eles foram aqui e ali à procura de alguma coisa para ver.”<sup>186</sup> Esse “aqui e ali” é a terceira personagem do filme, ou, se se quiser, o terceiro elemento de um *ménage à trois* constituído pelos dois elementos do casal e por Nápoles. A este respeito, Alain Bergala defende que, contrariamente ao que sucede na cena doméstica do cinema clássico, em *Viaggio in Italia* o terceiro elemento que se intromete na vida do casal não tem qualquer relação com este nem se trata de um rival. Este terceiro elemento, ou seja, Nápoles, “isola o homem e a mulher na sua solidão moral face ao mundo.”<sup>187</sup>

Estas leituras não se afastam, aliás, da opinião que Rossellini tinha do seu filme: numa entrevista aos “Cahiers du cinéma” publicada em Abril de 1959, o

---

<sup>186</sup> Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, p. 413.

<sup>187</sup> Roberto Rossellini, *Le cinéma révélé* (textes réunis et préfacés par Alain Bergala) Paris: Étoile, 2008, pp. 28 e 29.

realizador declarou que *Viaggio in Italia* não era tanto sobre a descoberta de uma terra quanto sobre a influência dramática de uma terra em duas personagens.<sup>188</sup> A mesma ideia voltava a surgir meses mais tarde quando, entrevistado por Jean Douchet para a *Arts*, Rossellini dizia que *Viaggio in Italia* assentava em algo muito subtil: “as modificações por que passava a relação de um casal sob a influência de uma terceira pessoa: o mundo exterior que o rodeava.”<sup>189</sup>

*Viaggio in Italia* é, por outro lado, uma história familiar que pode e deve ser lida à luz de outra história familiar: a *Scienza nuova*, a narrativa que procura recuperar as modificações da mente humana e descreve a passagem dos matrimónios ao estado das famílias, das sepulturas às cidades. Ver o filme de Rossellini tendo em mente a *Scienza nuova* pode conceder ao espectador uma lente inesperadamente reveladora, fornecendo novas luzes para o apreciar e compreender. Na verdade, nas excursões ao território napolitano, os Joyce vão encontrar os princípios ou costumes fundacionais que Vico estabeleceu na *Scienza nuova*: as religiões, os matrimónios e as sepulturas. Embora correspondam a aspectos distintos do impacto que a cidade tem no casal (especialmente em Katherine) e possam ser identificados em momentos específicos do filme, os três princípios são indissociáveis da cidade que Rossellini mostra ao espectador. Tal como o leitor da obra de Vico é desafiado a encontrar em si a memória imaginada dos primeiros tempos poéticos, também ao longo de *Viaggio in Italia* os Joyce vão descobrindo em si, através da viagem a Nápoles, os princípios fundacionais das nações: a superstição; a sexualidade; a preocupação com a “vida” dos mortos.

---

<sup>188</sup> Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, p. 174.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 228.

Em particular, o princípio viconiano dos matrimónios corresponde mesmo a uma das premissas fundamentais de *Viaggio in Italia*: os seus protagonistas são um casal. Na secção do livro II da *Scienza nuova* intitulada “Economia Poética”, escreve Vico que “o marido e a mulher passam por natureza a mesma sorte em todas as prosperidades e adversidades da vida.”<sup>190</sup> Sendo o matrimónio definido pelos Romanos como “*omis vitae consortium*” e denominados o marido e a mulher “consortes” – razão pela qual, acrescenta Vico, ainda no seu tempo “das donzelas se diz[ia] vulgarmente ‘prender sorte’ por ‘casar-se’”<sup>191</sup> –, na origem da definição de “consórcio” citada por Vico está a ideia de que o marido e a mulher tudo partilham, incluindo a fortuna e o património. Ora em *Viaggio in Italia*, o casamento dos Joyce é apresentado como um consórcio, uma união de tipo económico, no sentido próprio do termo – sem esquecer que a própria viagem é motivada por um assunto familiar de natureza económica: a venda de uma “villa” herdada do tio Homer, um expatriado que assentara em terras napolitanas durante a guerra. A viagem dos Joyce, que começara numa circunstância de prosperidade, parece então transformar-se na maior adversidade da sua vida: perto do fim do filme, antes da excursão a Pompeia, decidem mesmo divorciar-se.

Desde o início de *Viaggio in Italia*, Katherine e Alex são apresentados como uma parceria, um casal com as coreografias estudadas, que se comporta como uma máquina bem oleada. A dada altura, Katherine faz referência ao papel que sente desempenhar na parceria, lamentando ter visto a sua condição reduzida em prestígio: “from your wife to a mere hostess for your friends, then to handling

---

<sup>190</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §554.

<sup>191</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §506.



your public relations". A fórmula "Katherine e Alex" (ou "Alex e Katherine") descreve uma unidade cuja integridade é posta em causa a partir do momento em que, longe de casa, o casal se vê obrigado a um confronto com a própria vida íntima. Nesse sentido, *Viaggio in Italia* mostra não tanto a excursão de um casal a uma terra estrangeira como uma incursão ao interior (o "entroterra") do casamento e da sua intimidade. No entanto, é a excursão que potencia a incursão, isto é, é o afastamento dos hábitos familiares que permite que o casal se aperceba das modificações da sua vida comum, ganhando uma consciência aprofundada do princípio dos matrimónios.

Quando o filme começa, os Joyce estão de carro na Via Ápia (sucessora da antiga *Regina Viarum*), vindos de Roma, a cerca de cem quilómetros de Nápoles. O facto de os Joyce se deslocarem para Nápoles de carro – de Bentley, ademais, um carro de luxo – torna-os herdeiros de uma grande tradição cultural de viajantes do Norte da Europa: as jornadas setecentistas do "Grand Tour", nas quais Itália constituía a etapa culminante.<sup>192</sup> Surgindo no léxico da literatura de viagens em 1697 com a obra *The Voyage of Italy, or A Compleate Journey through Italy* de Richard Lassels, a expressão "Grand Tour" designava, entre os séculos XVI e XVIII, uma viagem continental a Itália, empreendida por gerações inteiras da aristocracia e burguesia europeias, em particular inglesas. Muito antes da publicação da *Viagem a Itália* de Goethe em 1816, "viagem a Itália" era uma expressão quase

---

<sup>192</sup> Joseph Luzzi associa Katherine e Alex a dois tipos distintos de "Grand Tourist": Katherine encarnaria a típica "Grand Tourist" tardia, encantada com os esplendores da vida italiana, enquanto Alex representaria o visitante do Norte "workaholic", que desdenha a preguiça e a sonolência associadas a Itália (Joseph Luzzi, *A Cinema of Poetry. Aesthetics of the Italian Art Film*, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2014, p. 57). Veja-se o desenvolvimento do argumento de que, em *Viaggio in Italia*, Rossellini procedera a uma revisão dos lugares-comuns do Grand Tour: Joseph Luzzi, *Romantic Europe and the Ghost of Italy*, New Haven: Yale University Press, 2008, pp. 49-52.

concorrencial com “Grand Tour”. De Berkeley a Montesquieu, passando por Lessing, muitos foram os autores que escreveram uma “viagem a Itália”. No século XVIII, com efeito, esta tornara-se tão popular que era considerado o coroamento de uma boa educação entre os jovens endinheirados.<sup>193</sup>

Por outro lado, o “Grand Tour” representou um renascimento do interesse pelas cidades da península itálica, que se intensificara após as descobertas das ruínas de Herculano e Pompeia, em 1738 e 1748, respectivamente. Na perspectiva do “Grand Tour”, viajar para Itália significava também empreender uma viagem em direcção à antiguidade – relembre-se a epígrafe do romance de Goethe “*Et in Arcadia ego!*” [“também eu estive na Arcádia!”]. No entanto, em *Viaggio in Italia*, embora viagem em direcção à antiguidade, os Joyce não encontrarão a Arcádia em Nápoles. Tirando as cenas no terraço da “villa” herdada do tio Homer, na localidade de Torre del Greco, Katherine e Alex nunca são vistos juntos com os lugares-comuns turísticos associados à região como pano de fundo: na primeira dessas cenas, Tony Burton, o caseiro, mostra e nomeia ao casal os vários lugares da baía de Nápoles (Pompeia, Castellamare, Torre Anunziata, Resina, as ilhas de Ísquia e Capri, a península do Sorrento); na segunda, os Joyce falam sobre um poeta morto. *Viaggio in Italia* não é um filme em que um casal interage num cenário idílico: Alex e Katherine estão quase sempre separados, e quando finalmente se juntam são filmados a caminhar sobre as ruínas de Pompeia.

As primeiras falas de *Viaggio in Italia* mostram a desorientação dos Joyce, a que se junta a do espectador: “ – Where are we?”, pergunta Alex, acordando de

---

<sup>193</sup> Attilio Brilli, *Quando viaggiare era un'arte: il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 18 e 19. Veja-se, do mesmo autor, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna: Il Mulino, 2008.

uma espécie de sonho; “ – Oh, I don’t know exactly”, responde Katherine, que conduz o Bentley. A escolha de utilizarem o carro partira dela, que queria que o marido descansasse. Alex revela que teria preferido, contudo, vir de avião, meio de transporte que encurtaria o tempo da viagem e da estadia, chegando mesmo a recriminar a escolha da mulher: “ – If only you’d listened to me, we could have come by plane. We’d been back home a week ago.” Ao interpretar as palavras de Alex como um sinal de que este preferia ter vindo de avião para ser poupado a passar tempo com ela, Katherine observa: “ – This is the first time that we’ve been really alone ever since we married”; ao que Alex responde lacônica e desinteressadamente: “ – Yes, I suppose it is”. Já no Hotel Excelsior, onde passarão juntos a primeira noite, Katherine recupera a afirmação que fizera no carro e constata com amargura que ela e o marido parecem ser dois estranhos um para o outro. Mais uma vez Alex concorda. A consciência de que os Joyce não se conhecem, que parece surgir pela primeira vez após oito anos de casamento, é percebida desde o início como uma consequência da viagem.

No primeiro dia dos Joyce na propriedade do tio Homer, depois do almoço, Alex sai do terraço em busca de água, acabando por interromper a sesta dos empregados que dormem na cozinha. As dificuldades de comunicação entre Alex e a cozinheira, que transformam essa cena numa das mais facetas do filme, resumem-se na seguinte frase daquela, que poderia resumir também o casamento dos Joyce: “noi non ci capiamo.” Ainda que falem a mesma língua, Alex e Katherine não se entendem. No sentido em que o esforço de compreender o que vai na mente de uma pessoa tão próxima (e, como mostra o filme, tão distante)

como aquela a quem se está unido pelos laços do matrimónio pode ser descrito em termos semelhantes àqueles com que se descreve o esforço de aceder ao pensamento da humanidade mais remota, é possível defender que as questões que Rossellini problematiza em *Viaggio in Italia* a respeito do casamento se aproximam dos problemas que Vico colocou na *Scienza nuova* a respeito da investigação dos primórdios rudes da história humana.

Se para Vico o que caracteriza um casal é o facto de os seus elementos passarem juntos pelas mesmas prosperidades e adversidades ao longo da vida, é possível concluir que, tal como os fossos sulfúricos dos Campos Flegreus que Katherine visita no sexto dia de viagem são chamados “Vesúvios de bolso” [“pocket Vesuvius”], uma viagem a dois a uma terra estrangeira, com todas as adversidades e possíveis prosperidades que implica, é uma espécie de “casamento de bolso” – concentrado, no filme, em sete dias.

O mapa da viagem dos Joyce é também um mapa que mostra o caminho em direcção a uma antiguidade misteriosa e não arcádica, através do qual o espectador de *Viaggio in Italia* reconhece os vestígios do mundo antigo cujos princípios Vico desvendou na *Scienza nuova*. Em particular, os planos em que Katherine vê os diversos aspectos de Nápoles, e sobretudo os *loci* históricos da cidade, constituem uma analogia do leitor que se aventura pelos caminhos da *Scienza nuova*: o Museu Arqueológico Nacional, a caverna da Sibila Cumana, os Campos Flegreus, o cemitério das Fontanelle (visitados por Katherine no terceiro, quinto e sexto dias de viagem) e as escavações de Pompeia (visitadas por

Katherine e Alex no sétimo dia) são os lugares que aproximam os Joyce de questões que Vico colocou acerca dos princípios da humanidade.

## 2. Fantasias de gigante

As primeiras cenas de *Viaggio in Italia* que Rossellini gravou são não só das mais belas e intrigantes do filme mas também das menos compreendidas pela crítica cinematográfica italiana da época e pelos próprios actores. George Sanders, que tanto sofrera nas mãos de Rossellini, revela na sua autobiografia quão afastado se encontrava da visão estética do realizador ao declarar que tais cenas não contribuíam para a compreensão da unidade do filme.<sup>194</sup> Cite-se, em contraponto à observação de Sanders, a severa crítica de Ezio Colombo, que dissera que *Viaggio in Italia* não fazia senão confirmar a “absoluta, progressiva, irremediável decadência de Rossellini”, que se tratava de um filme sem assunto, sem diálogo, sem guião, sem direcção, um amontoado de imagens que “girano a vuoto, tediosamente”, sem o mínimo vislumbre de interesse, e que qualquer documentarista poderia ter feito melhor fotografando monumentos célebres. Cite-se ainda uma recensão de *Viaggio in Italia* para a “Sipario”, onde Tullio Kezich escrevia que Rossellini não tivera a capacidade de pôr ordem na intrincada meada de intenções de que nasciam todos os seus filmes, sendo o seu método inadequado e “dilettantesco” no pior sentido do termo.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> George Sanders, *Memoirs of a Professional Cad*, New York: Putnam, 1960, p. 122.

<sup>195</sup> Stefano Masi e Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, Roma: Gremese Editore, 1987, p. 64.

Contra este tipo de opinião escreveu André Bazin a carta aberta intitulada “Difesa di Rossellini”, dirigida ao crítico marxista Guido Aristarco, redactor-chefe da revista *Cinema Nuovo*. Nesse texto, o crítico francês procurou mostrar que o realizador de *Roma, città aperta* não se afastara dos ideais do neorrealismo com *Stromboli, Europa’51* (do qual, no primeiro número da revista, Aristarco fizera uma recensão nada lisonjeira para Rossellini, acusando-o de uma espécie de “involução”) ou *Viaggio in Italia*. A argumentação de Bazin edificava-se contra a rejeição do novo cinema de Rossellini por parte da crítica italiana de esquerda, a qual manifestava grande admiração perante o sucesso que um filme como *Viaggio in Italia* tinha em França, especialmente entre os jovens colaboradores dos *Cahiers du cinéma* que viriam a protagonizar a chamada Nouvelle Vague.

Como sintetiza Bazin, o que se censurava no novo itinerário estético de Rossellini era o facto de este ter abandonado “a preocupação do realismo social, a crónica da actualidade em proveito de uma mensagem moral cada vez mais sensível, mensagem moral que se pod[ia], segundo o grau de malevolência, solidarizar com uma das duas grandes tendências políticas italianas”.<sup>196</sup> Bazin demarca-se deste tipo de interpretação. Por um lado, para falar dos filmes de Rossellini, eram irrelevantes as alegadas simpatias democratas-cristãs do realizador; por outro lado, ainda que se recusasse a pretensa mensagem moral ou espiritual dos seus novos filmes, “essa recusa só implicaria a da estética em que se realiza a mensagem se os filmes de Rossellini fossem filmes de tese, quer dizer, se se limitassem à elaboração em forma dramática de ideias *a priori*.”<sup>197</sup> Ora, aos

---

<sup>196</sup> André Bazin, *O que é o cinema?*, Lisboa: Horizonte, 1992, p. 366.

<sup>197</sup> *Idem*, p. 367.

olhos de Bazin, Rossellini não é nem nunca fora um realizador de tese: “não existe realizador italiano de quem menos se possa dissociar as intenções da forma”, escreve.<sup>198</sup>

A declaração de que Rossellini não abandonara o neorrealismo, que fundamenta a defesa de Bazin, assenta sobretudo na referida inseparabilidade entre assuntos, intenções e forma no seu cinema. Enquanto neorrealistas, os filmes de Rossellini opunham-se “não apenas aos sistemas dramáticos tradicionais, mas ainda aos diversos aspectos conhecidos do realismo – tanto em literatura como no cinema.”<sup>199</sup> Defende então Bazin que Rossellini colocava no centro da sua concepção de cinema o “amor ao real”, um amor tal que não lhe permitia “dissociar o que a realidade unira: a personagem e o cenário”.<sup>200</sup> Se Nápoles e os napolitanos parecem surgir em *Viaggio in Italia* de forma incompleta ou fragmentária, “o pouco que se vê” é essencial, para Bazin, porque é a cidade “filtrada pela consciência da heroína, e se a paisagem é pobre e limitada é porque essa consciência de burguesa medíocre é ela também de uma rara pobreza espiritual”.<sup>201</sup>

Desculpando-se por não ser filósofo e por se servir de metáforas para se fazer entender, Bazin distingue a atitude neorrealista de Rossellini (já que, como afirma, o “neorrealismo não existe em si, há apenas realizadores neorrealistas, quer sejam materialistas, cristãos, comunistas ou o que se quiser”)<sup>202</sup> do realismo tradicional: neste, as obras são construídas como se constrói uma casa, com tijolos

---

<sup>198</sup> André Bazin, *op.cit.*, p. 367.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Idem*, p. 368.

<sup>201</sup> *Idem*, p. 369.

<sup>202</sup> *Idem*, p. 371.

ou pedras de cantaria; os tijolos são elementos da casa, sendo que o importante não é a sua “originalidade mineral” mas a “comodidade do seu volume” e o modo como se encaixam para formar uma parede.<sup>203</sup> Por sua vez, os filmes neorrealistas são feitos como quem usa blocos de rochedos espalhados num vau para transpor uma ribeira, saltando de um para outro. Escreve Bazin:

Se me serviram provisoriamente para esse fim, foi porque eu soube levar ao acaso da sua disposição o meu complemento de invenção, acrescentar-lhe o movimento que, sem lhe modificar a natureza e a aparência, lhes deu provisoriamente um sentido e uma utilidade.<sup>204</sup>

Enquanto numa obra realista clássica a casa estava já no tijolo, o sentido de uma obra neorrealista não se encontra, *a priori*, nas pedras de um vau: passa-se de um facto ou fragmento de realidade ao seguinte. Neste ponto, a leitura de Bazin aproxima-se de um dos elementos mais viconianos de *Viaggio in Italia*: é que as imagens de Nápoles que Rossellini mostra não têm qualquer relação de causalidade com as impressões que Katherine ou Alex “recebem” da cidade, sendo antes justapostas a estas, como na *Scienza nuova* é o leitor a estabelecer os nexos entre os “rottami” da antiguidade que Vico justapõe.

Em *Viaggio in Italia*, e em particular nas cenas do Museu Arqueológico, é o espectador a estabelecer os nexos causais entre as reacções fragmentárias de Katherine, saltando de pedra em pedra, passando de estátua a estátua, de expressão a expressão. Através das lentes viconianas, avança-se com a ideia de que, na sequência estatuária do Museu Arqueológico, o confronto de Katherine com as estátuas configura o confronto do espectador de *Viaggio in Italia* com a

---

<sup>203</sup> André Bazin, *op.cit.*, p. 370.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 371.



*Scienza nuova*, designadamente com os gigantescos fundadores poéticos das nações. A imobilidade das estátuas converte-se, por meio da câmara de Rossellini, em movimento sequencial, cuja continuidade é reforçada pela música de Renzo Rossellini.<sup>205</sup> A música vem substituir os gritos e os fragmentos de canções populares napolitanas que compõem o ruído de fundo das ruas de Nápoles em várias cenas de *Viaggio in Italia*. Pode dizer-se, aliás, que as canções napolitanas são também um “commento musicale” do filme, acentuando o contraste entre a vitalidade rumorosa da cidade e os silêncios do casal inglês.<sup>206</sup>

Rossellini cria o seu filme a partir do caos histórico e sonoro de uma cidade, como de certo modo a narrativa da *Scienza nuova* parte do caos da erudição de Vico – um caos comparável ao da vida civil de Nápoles, a que o filósofo napolitano aludiu nas páginas da *Vita*. Os termos com que Martin Scorsese, no seu documentário *Il mio viaggio in Italia* (1999), descreve o ambiente para onde os Joyce se vêem transportados – “o caos e a paixão da vida”, a presença de um passado que “não é apenas relíquia” e “não parece tirado de um livro” – poderiam, aliás, descrever a narrativa da *Scienza nuova*.

O facto de a visita de Katherine ao museu ser acompanhada pela música e pelas explicações monocórdicas do guia (dois tipos distintos de comentários) cria um contraste entre a melodia e as palavras que não deixa de contribuir para a qualidade de estranheza presente nesta sequência. A familiaridade com que o guia do museu mostra a Katherine as estátuas greco-romanas constitui mais um

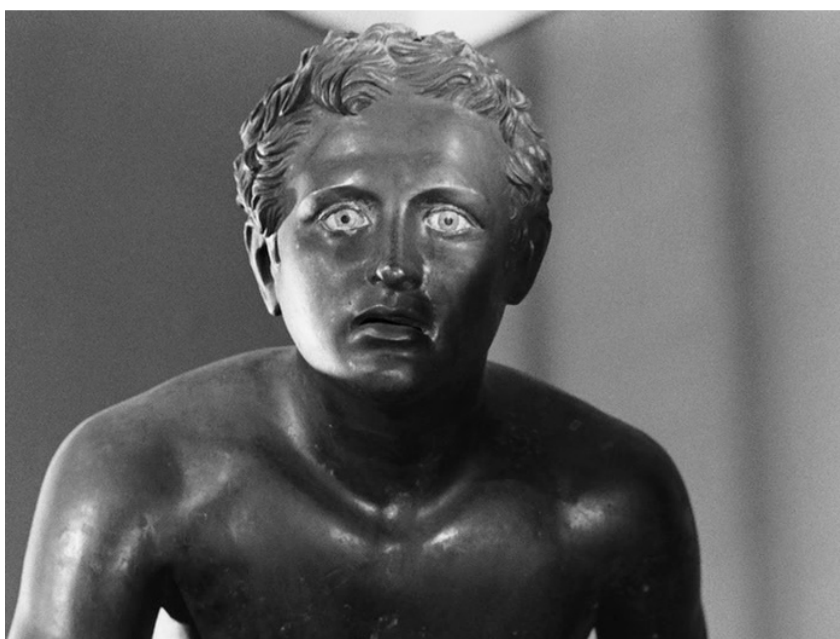
---

<sup>205</sup> A música começa a ouvir-se no momento em que o guia informa Katherine de que o museu fora em tempos um estábulo.

<sup>206</sup> Veja-se, a este respeito, Adriano Aprà et Jean A. Gili, *Naples et le cinéma*, Paris : Centre G. Pompidou, 1994, p. 212. Encontra-se uma transcrição das canções populares napolitanas que compõem a banda sonora do filme em *Hommage à Roberto Rossellini*, pp. 133-135.

testemunho da invasão do passado que impressiona a visitante londrina. A trivialidade dos comentários do guia ilustra, na verdade, o senso comum e a sabedoria vulgar que Vico atribuiu aos primórdios das nações.

No museu, Katherine é notoriamente atraída para o jovem discóbolo grego, o que se percebe pelo destaque dado à sua aproximação gradual à estátua, que por sua vez se parece aproximar cada vez mais da câmara.



A capacidade que a música de Renzo Rossellini tem de deslumbrar, contribuindo para o ambiente enigmático da cena do museu, atinge um pico de grande beleza no momento em que Katherine, numa fracção de segundo, levanta os olhos para o discóbolo grego, desviando-os logo de seguida. Nesse instante, a melodia sugere a presença de forças divinatórias, como se expressasse um mistério que Katherine tivesse de decifrar.<sup>207</sup>



Se o olhar que Katherine dirige às estátuas pode ser descrito como desconfiado, perplexo ou até assustado, a sua reacção ao discóbolo grego é a mais intensa, talvez pela razão de os olhos deste fazerem lembrar os de um morto-vivo (fixos e distantes), e de a posição da mão insinuar um movimento de aproximação, o que aumentaria a sensação de perigo. A senhora Joyce não consegue suportar o

---

<sup>207</sup> Parte dessa sequência musical é repetida durante a visita à caverna da Sibila Cumana, sendo o referido pico dramático atingido quando o guia deixa Katherine a explorar sozinha o Templo de Apolo, e de novo quando ela vê à distância a ilha de Capri, onde Alex se refugiara.

olhar do jovem grego nem a aparência de movimento da sua mão. A estátua intimida-a, o que se reflecte na expressão facial de espanto, inquietação e medo que exhibe, de resto, ao longo de toda a sequência.

O cume da monumentalidade da sequência estatuária do museu é, no entanto, atingido no plano da aparição do Hércules Farnese. É a câmara de Rossellini que faz expandir o Hércules Farnese; é o movimento que cria a noção unitária e fluida da sequência.



Para conseguir manter no filme a proporção gigantesca do Hércules e abranger o corpo colossal da estátua num só plano, ladeando-o, Roberto Rossellini teve de usar uma grua, dando a toda a sequência uma continuidade e fluidez que esta não teria se a câmara acompanhasse sempre o ponto de vista de Katherine. Autonomizando-se e libertando-se do olhar da visitante do museu, o movimento da câmara de Rossellini permite ao espectador ter uma visão quase panorâmica do espaço ocupado pelas estátuas.



Nas palavras de Peter Brunette, o encontro de Katherine com as estátuas “converte-se numa série de confrontos profundos, quase físicos, com elas, e os movimentos em primeiro plano da câmara (...) conduzem-na a uma proximidade forçada que é claramente ameaçadora”.<sup>208</sup>



---

<sup>208</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 163.

Para perceber que espécie de ameaça ou perigo representa para Katherine a proximidade das estátuas, é de toda a pertinência proceder à análise de um dos elementos-chave do filme: o poema de Charles Lewington, o jovem pretendente de Katherine antes do casamento com Alex. A dimensão monumental da sequência do Museu Arqueológico, em que o Hércules Farnese poderia representar o herói viconiano comum a todas as nações gentias, é absolutamente oposta ao ascetismo de Charles Lewington e do seu pequeno poema, escrito durante a sua mobilização em Nápoles, durante a guerra.

Temple of the spirit  
No more bodies  
But pure ascetic images  
Compared to which mere thought seems  
Flesh, heavy, dim.

De acordo com as informações que Katherine dá a Alex, o poema descreve alguns dos lugares onde Charles esteve, entre os quais o museu. Ao citá-lo de forma murmurada por duas vezes (no terraço da “villa” do tio Homer e na caverna da Sibila Cumana), como um refrão que tivesse na cabeça e não pudesse deixar de trautear, Katherine resgata do esquecimento o pobre Charles. Neste ponto, o filme de Rossellini aproxima-se declaradamente de uma das suas inspirações literárias: o conto de James Joyce “The Dead” (escrito, curiosamente, quando Joyce se encontrava em Roma). O modelo de Charles Lewington é o frágil e falecido Michael Furey, um amor antigo de Gretta Conroy, mulher de Gabriel, o protagonista do conto. Em “The Dead”, o que perpetua a memória do jovem Michael não é um poema mas sim uma canção, “The Lass of Aughrim”. Com efeito, em *Viaggio in Italia*, o poema de Charles Lewington parece espalhar-se pelo

filme como uma música; e à semelhança da canção no conto de Joyce, o poema do jovem morto é, no filme, o seu epitáfio.

Charles Lewington é uma presença fantasmática em *Viaggio in Italia*, que se manifesta sempre sob a forma do seu poema; nesse sentido, não deixa de ser curiosa a sua semelhança com o não menos fantasmático tio Homer. O próprio nome do tio cuja propriedade os Joyce querem vender evoca uma intuição viconiana: a ideia de que a poesia é uma espécie de memória, correspondendo o fim da era de Homero ao final da era poética, de que Hércules é uma das figuras emblemáticas. Aliás, a estátua de Homero, que na “dipintura” no frontispício da *Scienza nuova* se apoia sobre uma “rovinosa base”<sup>209</sup> e representa os princípios incertos e obscuros da humanidade gentilícia, dá lugar à estátua de Hércules em *Viaggio in Italia*.

Não existe, porém, no poema de Charles Lewington poesia em sentido viconiano. Na *Scienza nuova*, Vico defende que o pensamento humano não se pode libertar dos seus princípios obscuros e indefinidos, nem do facto de que a primeira forma de linguagem nasceu do corpo e das imagens sugeridas pelo corpo. Antes de terem a capacidade de raciocinar abstractamente, os homens pensavam, por assim dizer, com o corpo; e a *Scienza nuova* procura mostrar que os homens não deixam de ser corpo quando se desenvolve neles a capacidade de formar abstracções e conceitos. A poesia viconiana encontra-se, pelo contrário, em toda a sequência do Museu, cuja referida conjugação dos planos estatuários com a música pode ser caracterizada como “flesh, heavy, dim” – o contrário de “ascetic images”. Desse modo, de um ponto de vista viconiano, “mere thought” é

---

<sup>209</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §6.

incompatível com o que é um ser humano – ou com o que são as humanidades, de acordo com a *Scienza nuova*. Para Vico, o pensamento, a poesia, a história e tudo o que constitui as ditas ciências humanas, encontram os seus princípios no corpo; um afastamento desses princípios resultaria numa forma de afastamento das humanidades que contribuiria para a sua destruição.

Na verdade, também de um ponto de vista rosselliniano dificilmente o verso “no more bodies” seria adequado para descrever Nápoles: na cidade que Rossellini mostra em *Viaggio in Italia*, os corpos proliferam, povoam-na à superfície e sustentam-na em profundidade: corpos vivos e grávidos; corpos mortos, desprovidos do peso da carne, mas ainda ossos; e corpos de mármore, igualmente carnudos e pesados. Nem há no filme quaisquer vestígios de ascetismo a não ser nas fantasias românticas e assexuadas de Katherine, que por sua vez acabarão por ser corrigidas pela sua experiência de viagem: os lugares que vê em Nápoles estão cheios de corpos, e a história da humanidade que lá entrevê está longe de ser ascética. Veja-se o que diz Rossellini acerca dos versos de Charles Lewington: “aquele falso poeta que [Katherine] está sempre a citar fala de Itália como de um país de morte. País de morte, a Itália! Não existe, porque a morte torna-se uma coisa de tal modo viva que metem rosários nas caveiras. (...) Para eles [norte-europeus] a morte tem um valor arqueológico, para nós um valor vital.”<sup>210</sup>

Além de não se tratar de um bom poema, as suas proposições sobre a cidade, segundo Rossellini, estão erradas. O valor vital da morte atribuído a Itália seria assim confirmado pela aparência de movimento das estátuas, na sequência

---

<sup>210</sup> Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, p. 335.



do museu.<sup>211</sup> Os versos de Charles Lewington podem mesmo ser interpretados como um conjunto de lugares-comuns acerca de Itália que Katherine herda e transporta consigo ao longo da viagem (como o guia de Itália que leva debaixo do braço em várias das visitas que faz). Nesse sentido, o confronto com as estátuas do museu corrige os lugares-comuns do poema de Charles, substituindo-os por lugares viconianos e rossellinianos. Quanto mais Katherine se afasta da memória de Charles, mais se aproxima do lugar onde realmente está – o lugar para onde Rossellini leva o espectador.

Não possuindo Alex o romantismo espiritualizante da mulher, a verdade é que a observação que faz acerca do poema de Charles, após o regresso de Katherine do museu, é correcta: “Then they’re not ascetic figures”. Depois de ver as estátuas do museu, Katherine acaba por concordar com o marido e revê a sua posição: “ – Poor Charles. He had a way of seeing things all his own”. Por outro lado, ao partilhar com Alex a impressão de que se estátuas ganhassem vida e comesçassem a falar poderiam ser perfeitamente compreendidas pelos homens de hoje, Katherine parece expor a intuição viconiana de que as mentes dos primeiros homens são inteligíveis para nós porque também somos homens e podemos, como tal, compreender qualquer pensamento humano. Diz Katherine a Alex:

– To think that those men lived thousands of years ago, and you feel they are just like the men of today. It’s amazing! It is as if Nero or Caracalla, Caesar or Tiberius would suddenly tell you what they felt, and you could understand exactly what they were like.

---

<sup>211</sup> A este respeito, Joseph Luzzi defende que a sequência estatuária do museu funciona como uma resposta de Rossellini ao poema de Charles Lewington, como se as estátuas respondessem e revelassem a Katherine e ao espectador que “a verdade” acerca de Itália está nelas e não em Lewington. Joseph Luzzi, *A Cinema of Poetry*, p. 57.

É significativo que seja durante o momento de concórdia após o reconhecimento do logro do poema de Charles Lewington, quando se dirigem para a sala de jantar onde Katherine vai cozinhar ovos para ambos, que se veja o primeiro gesto de ternura entre o casal. A partilha da experiência solitária e desconcertante de Katherine com as estátuas do museu tem o efeito de unir os Joyce, como se sentissem pela primeira vez que, mais do que estranhos um para o outro, eles são dois estrangeiros em Nápoles. Afinal, se os homens do passado podem ser compreendidos, há a esperança de que Alex e Katherine possam também compreender-se.

Em *Viaggio in Italia*, a memória amorosa de um Charles “so pale and spiritual” opõe-se então à presença física portentosa e avassaladora do Hércules Farnese e ao olhar fixo do jovem discóbolo grego. O que está em causa na cena do Museu Arqueológico é o medo que a senhora Joyce mostra ter da sua sexualidade. O desconforto de Katherine perante a proximidade física das estátuas explica-se, em parte, pelo facto de estas carecerem de decência ou decoro, como relata ao marido: “ – What struck me was the complete lack of modesty with which everything is expressed.” Katherine sente-se desconfortável perto das estátuas do museu porque estas são exuberantemente sexuais. Não apenas monumentais, as estátuas são viconianamente gigantescas.

No ensaio “Fantasias Gulliverianas”, o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi relaciona as alucinações de pacientes psicóticos e os sonhos de pacientes neuróticos em que surgem gigantes e anões, as quais são acompanhadas de sentimentos de angústia ou medo – alucinações e sonhos designados por

“liliputianos”. Corroborando a observação de Freud segundo a qual o aparecimento de gigantes ou de objectos de dimensões ampliadas num sonho é provavelmente o resíduo de uma lembrança infantil, Ferenczi conclui que a ampliação de objectos ou pessoas num sonho pode remeter para a infância, época em que “porque ainda éramos pequenos, todos os objectos nos pareciam gigantescos”.<sup>212</sup>

Em muitos casos, nota Ferenczi, os seres vivos reduzidos ou ampliados que aparecem nos sonhos são simbolicamente deformados: e.g., sob a forma de paisagens, representando partes de corpos masculinos ou femininos; de vãos de escadas, escavações e poços, representando a mãe; de torres ou árvores gigantescas, representando o pai. Assim, por exemplo, a interpretação do sonho de um homem que emerge de um buraco na terra, ou que salva alguém de morrer afogado, seria dupla: de acordo com a mais superficial, o sonho representaria uma fantasia de nascimento; a um nível mais profundo, representaria o desejo sexual desse homem por uma mulher. O ponto de Ferenczi é que, no caso de sonhos em que as fantasias de natureza sexual surgem deformadas como fantasias de nascimento, quem sonha substitui o órgão sexual pelo próprio corpo. Seria esse o processo que estava em causa nos chamados sonhos liliputianos.

Voltando-se então para as *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift (romance publicado em 1726, apenas um ano após a primeira *Scienza nuova*), de onde retira o título do seu ensaio, Ferenczi sugere que o facto de o herói da história sofrer mudanças de tamanho tão brutais, que o transformam quer num gigante quer

---

<sup>212</sup> Sándor Ferenczi, *Psicanálise III* (tradução de Álvaro Cabral), São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 418.

num anão (relativamente aos habitantes de Lilliput ou de Brobdingnag), demonstra que o corpo inteiro de Gulliver representa, na obra, o órgão masculino e a relação sexual. Ferenczi conclui que as disparidades de tamanho pelas quais passa Gulliver podem ser interpretadas como medos sexuais, apresentando a hipótese de as duas primeiras partes das viagens de Gulliver se esclarecerem uma à outra ao representarem medos sexuais distintos:

A aventura em Lilliput representa a parte do sonho que corresponde a uma realização de desejos: uma descrição da grande estatura e da potência viril do indivíduo. As terríveis experiências vividas em Brobdingnag revelam-nos os motivos da tendência para se aumentar: o medo do fracasso na rivalidade e confrontos com outros homens, e o medo de ser impotente com as mulheres.<sup>213</sup>

Aplicando à *Scienza nuova* a teoria de Ferenczi, os corpos gigantes dos primeiros homens viconianos representariam não apenas a sua grande imaginação mas também, de modo mais literal, a sua grande vitalidade sexual. A ampliação dos seus corpos, na *Scienza nuova*, estaria então associada a uma potência sexual e fertilidade amplificadas, relacionadas com o excesso de imaginação e ausência de capacidade de raciocínio dos “bestioni”. Conclui-se que eles precisavam desses grandes corpos para desempenharem as tarefas imensas e monumentais que Vico lhes atribui na *Scienza nuova*: fundar as cidades, as nações e a sociedade civil, criar as religiões e a poesia. Do mesmo modo, para o desafio de converter a grande selva da terra em campos cultivados só corpos como os de Hércules estavam à altura. Na *Scienza nuova*, as tarefas que Vico impunha aos poetas gigantes eram, então, apropriadamente hercúleas.

---

<sup>213</sup> Sándor Ferenczi, *Psicanálise III*, p. 427.

Se os planos em que Katherine observa as estátuas podem ser lidos como uma analogia do leitor que descobre a *Scienza nuova* – e se o Hércules Farnese pode ser tomado como um gigante viconiano – é possível concluir que a sensibilidade “ascética” da visitante londrina não parece estar preparada para as implicações da obra de Vico. O desconforto de Katherine está também associado ao facto de as estátuas exprimirem na sua nudez a memória de um passado de que ela só agora se começa a aperceber. As grandes dimensões e a carnalidade dos corpos das estátuas impressionam-na porque através delas Katherine se apercebe de que o passado longínquo da humanidade está, na verdade, muito próximo de si. Nesse sentido, a resistência de Katherine a Nápoles faz pensar na resistência que a *Scienza Nuova*, com a sua estrutura intrincada, as repetições, as longas derivações etimológicas, oferece à leitura (bem como nas dificuldades que tivera a crítica italiana inicial em compreender *Viaggio in Italia*).

Ao longo do filme, o confronto com o passado, sob a forma de estátuas, de tumbas, ossadas ou corpos desintegrados que ganham volume quando se enchem de gesso, reenvia Katherine ao presente da sua situação matrimonial. É, enfim, a relação entre os princípios comuns dos matrimónios e das sepulturas – a relação entre a sexualidade e a morte – que mais disturba a senhora Joyce nas suas visitas aos *loci* históricos de Nápoles. Pensando nas cenas em que está sozinha no carro a ruminar o seu ressentimento contra Alex, facilmente vêm à mente termos tão recorrentes no vocabulário freudiano como “frustração” ou “repressão”. Nesse sentido, tal como o ascetismo estéril do poema de Charles Lewington se opõe à monumentalidade sexual do gigante Hércules Farnese, em *Viaggio in Italia* é

ênfatizada também a oposição entre a vida sexual inexistente dos Joyce e a vitalidade fértil dos napolitanos, sobrevivente na sexualidade das estátuas. É pertinente citar, a este respeito, o que escreveu Goethe em Maio de 1787, na sua segunda estadia em Nápoles: “[a cidade] apresenta-se alegre, livre e animada, gente sem fim a correr para todos os lados, o rei foi à caça, a rainha está de esperanças, as coisas não podiam correr melhor.”<sup>214</sup>

Voltando à afirmação de que a forte impressão deixada em Katherine pelas estátuas está relacionada com o medo da potência sexual que estas exibem nos seus corpos gigantescos, o qual significaria um medo da própria sexualidade, há que esclarecer que não é de todo verosímil que a frieza sexual seja exclusiva do elemento feminino do casal. Dir-se-ia que os Joyce são os embaixadores perfeitos dos neuróticos modernos e sexualmente frustrados que Freud descreve no ensaio de 1908 “Moral sexual ‘civilizada’ e doenças nervosas modernas.”<sup>215</sup> *Viaggio in Italia*, como bem observou Tag Gallagher, é um filme em que duas pessoas têm medo de se relacionar com tudo o que seja sexual: “duques românticos, prostitutas desesperadas, estátuas sensuais, guias turísticos, mulheres grávidas, a carne, o sexo, “spaghetti”, alho, vinho, panoramas, a sua “villa”, insectos, búfalos, a vida, a morte, o outro, eles próprios.”<sup>216</sup>

Se Katherine parece temer a sua sexualidade, o marido mostra-se desconfortável perante o tédio e o ócio. Alex chega mesmo a responsabilizar a

---

<sup>214</sup> Goethe referia-se ao rei Fernando I e à rainha Maria Carolina da Áustria, que tiveram dezassete filhos. Johann W. Goethe, *Viagem a Itália*, p. 228.

<sup>215</sup> Neste ensaio, Freud defende que a civilização moderna impõe à sexualidade humana limites que esta não consegue suportar.

<sup>216</sup> Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, p. 408.

*“otiosa Neapolis”*<sup>217</sup> pela doença no seu casamento, no decurso de mais uma discussão com Katherine, após a festa na casa do duque de Lipoli: “ – You know, I’m getting absolutely sick of this crazy country. It poisons you with laziness.” Na festa, rodeada por nobres napolitanos galantes, Katherine aprende o significado da expressão *“dolce far niente”*, traduzida pelo príncipe como *“how sweet it is to do nothing”*. A condessa, por sua vez, faz uma analogia que parece agradar a Katherine: “ – They say all Neapolitans are loafers. Now, I’d like to ask you: would you say that a shipwrecked man is a loafer? In a certain sense, we are all ‘shipwrecked’. You have to fight so hard just to keep afloat.” Recuperando a explicação da condessa, é lícito concluir que também os Joyce fazem parte do conjunto de náufragos que ao longo dos séculos passaram pela cidade partenopeia, batalhando para se manterem à tona e sobreviverem.

A este respeito, evocando Estrabão, Rossellini postula a existência de duas civilizações distintas, associadas a dois tipos de educação que se confrontam: a civilização dos homens *“drappeggiati”* (“cobertos com uma toga”) e a dos homens *“cuciti”* (“costurados”, com o corpo constrito sob peles de animais). Escreve Rossellini:

É perfeitamente lógico que o homem ‘costurado’ seja um indivíduo eficiente e que o homem ‘de toga’ tenha um conceito diverso da vida – mais doce, mais relaxada. Quis introduzir dois exemplares de homens ‘costurados’ num mundo ‘de toga’, mundo que, entre outras coisas, contribuiu para a criação da civilização moderna tal como a conhecemos. Parei para observá-los, e foi assim que nasceu *Viaggio in Italia*.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> O lugar-comum horaciano (cf. Ode V, *“In canidiam veneficam”*) sobreviverá até aos tempos do “Grand Tour”.

<sup>218</sup> Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, p. 193.

Laura Mulvey defende que, para Alex, o ócio constitui uma ameaça para a sua masculinidade.<sup>219</sup> Nesse sentido, as suas tentativas de aventuras sexuais com Marie, em Capri, e com a prostituta, de regresso a Nápoles, seriam formas de reagir activamente à ameaça do “dolce far niente” meridional, e de trazer alguma espécie de acção à estadia. A começar pelas palavras insultuosas de Alex (“– You shameless brazen hussy”) e pela voz desolada da prostituta ao responder-lhe (“– What did you say? If you speak fast I don’t understand. Slowly. What did you say?”), o diálogo entre ambos compõe uma das cenas mais tristes do filme. É plausível que a mulher tenha compreendido pelo tom de Alex, se não as palavras, pelo menos o sentido delas. Por outro lado, tais tentativas (ambas infrutíferas) evidenciam a impotência de Alex para controlar o destino da viagem: ele preferia ter vindo de avião, espera que a venda da “villa” seja concluída o mais depressa possível, considera que a viagem foi um contratempo, e mal pode esperar por escapar de Nápoles.<sup>220</sup>

Na discussão após a festa, os Joyce acusam-se e culpam-se mutuamente dos seus problemas matrimoniais: Katherine queixa-se das críticas constantes e esmagadoras de Alex, Alex da falta de compreensão de Katherine, apontando ainda o dedo à sua falta de sentido de humor e “ridiculous romanticism” (tendo provavelmente em mente o modo enfático como Katherine lhe falara de Charles Lewington, bem como a impressão que lhe causaram os seus versos sobre Itália). É

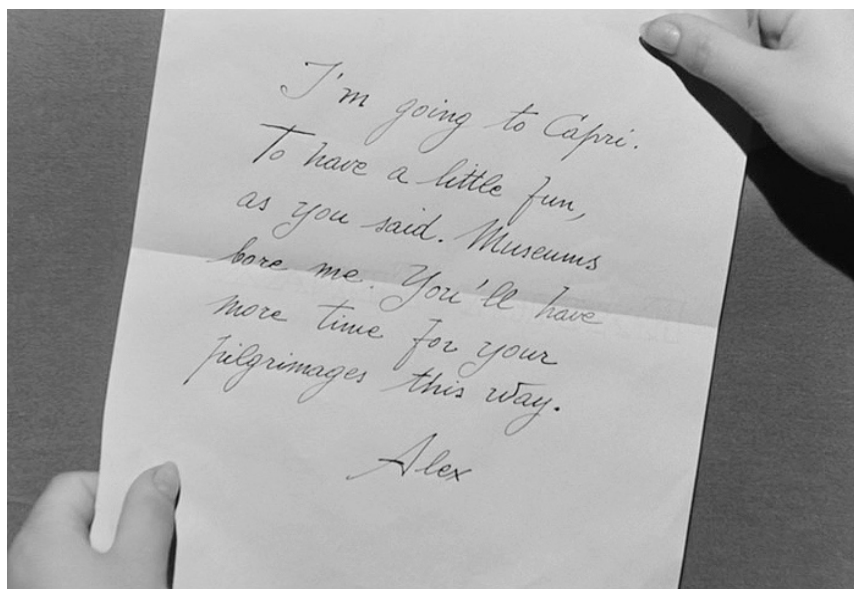
---

<sup>219</sup> Laura Mulvey, “Vesuvian Topographies”, p. 97.

<sup>220</sup> Quando encontram no bar do hotel Excelsior os amigos a quem Alex se juntará em Capri, este não perde a ocasião de dizer a Judy que se trata de uma viagem de negócios, ao que Katherine responde, com alguma esperança: “Yes, a pleasure trip too”.



nesse momento que Alex decide que devem seguir caminhos separados durante o resto da viagem: Alex rumará a Capri, Katherine ficará em Nápoles.



No bilhete que deixa à mulher no dia seguinte, cheio de farpas passivo-agressivas, os ciúmes de Alex parecem transitar de Charles para Itália. Do mesmo modo, antes de visitarem juntos Pompeia, Alex pergunta a Katherine se a sua pressa em ter levado o carro para ir visitar o cemitério das Fontanelle se devia ao facto de aquela ser “another ruin immortalized by Charles”; acrescenta, então, de modo peremptório: “I’m getting throughly sick of these love pilgrimages”.

A frieza sexual de Alex é ainda evidenciada na sua resistência ao sono. No início do filme, ele dormita no carro, no lado do passageiro, e pede para trocar de posição com a mulher (a quem está a cargo a condução do veículo) por reacear voltar a adormecer. “I must say, one sleeps well in this country”, diz Alex após a primeira noite em Nápoles. E quando observa, depois do almoço no segundo dia de viagem, “everybody’s asleep, it might be the middle of the night”, não o faz sem uma expressão de perplexidade que denota um sentimento de superioridade

cultural, como se ele se achasse demasiado importante para desperdiçar o tempo da forma que os napolitanos o fazem: dormindo. Recorde-se o que a esposa feliz Natalia diz a Katherine enquanto se dirigem ambas para o cemitério das Fontanelle: “ – Sleep is always good for one.” Ao longo do filme, de facto, nunca se vê Alex e Katherine a dormir, adormecer ou acordar juntos. Na cena em que Alex regressa tardiamente de Capri e encontra Katherine a jogar (ou a fingir que joga) paciências, constata-se que o casal não dorme no mesmo quarto.



A imagem de Katherine a jogar paciências (jogo a que se dá também o nome de “solitário”) enquanto espera por Alex representa a sua posição no casamento, mas também a posição do espectador de *Viaggio in Italia*: Katherine espera, só e pacientemente, que o marido participe com ela no casamento e na viagem, como o espectador espera um fim ou uma resolução para a tensão que se vai acumulando entre eles. Para os Joyce, o jogo das paciências ou do solitário é o casamento.

Segundo Alain Bergala, o “bom” espectador de *Viaggio in Italia* seria aquele que duvidava, que se julgava mais do que uma vez abandonado por um cineasta

preguiçoso, “en vacance de son propre film”, não esquecendo, porém, que as férias constituíam o ponto de partida do mesmo.<sup>221</sup> Mais correctamente, na verdade, poderia dizer-se que Rossellini é um cineasta à espera do seu próprio filme; e que, como tal, o bom espectador de *Viaggio in Italia* é aquele que espera, sem esquecer que a espera é uma das condições do filme. Para Rossellini, e em especial neste filme, o método não precede o trabalho: o método é o trabalho. O mesmo se poderia dizer acerca de um trabalho de investigação – ou, pelo menos, acerca deste.

Numa entrevista a Maurice Schérer (Eric Rohmer) e François Truffaut publicada nos *Cahiers du cinéma* no ano da estreia de *Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini declarava ser capaz de sentir “le rythme du film dans [s]on oreille” e de conhecer a necessidade de passar por uma espera para alcançar determinado ponto. Para o realizador, a espera seria mais importante do que o ponto, sendo a conclusão, por seu lado, algo a que chegava “tout d’un coup.”<sup>222</sup> A referência à importância de sentir o ritmo do filme e à prioridade da cena em relação ao “ponto” volta a surgir num texto publicado no ano seguinte: “A única coisa que importa é o ritmo, e isso não se aprende, devemos tê-lo em nós. Eu creio na importância da cena; esta resolve-se, finaliza-se sempre sobre um ponto.”<sup>223</sup>

Não é difícil perceber por que motivo falar de *Viaggio in Italia* implica falar de esperas. Há a espera dos actores, que não conhecem as intenções do realizador nem conseguem prever que filme está a ser feito; a espera das personagens, que

---

<sup>221</sup> Alain Bergala, “Pour Rossellini”, *Hommage à Roberto Rossellini*, p. 20.

<sup>222</sup> Maurice Schérer et François Truffaut, “Entretien avec Roberto Rossellini”, *Cahiers du cinéma*, n° 37, Juillet 1954, p. 10.

<sup>223</sup> Roberto Rossellini, “Dix ans de cinéma (I)”, *Cahiers du cinéma*, n° 50, Septembre 1955, p. 9.

não sabem como ocupar o tempo livre de que dispõem numa cidade estranha; a espera do espectador, cuja capacidade de prever para que fim converge a narrativa é tão reduzida quanto a dos actores e personagens; e a espera dos napolitanos, que aos olhos dos viajantes do Norte se poderia confundir com uma prova de ociosidade. Nas palavras de Peter Brunette, *Viaggio in Italia* é um filme de desenvolvimento episódico e não linear, que enfatiza os ritmos, as sugestões e as matizes, um filme que não exclui nem edita “temps mort” ou “longueurs”.<sup>224</sup> *Viaggio in Italia* mostraria que, num filme, como num casamento (ou numa investigação), há fertilidade nos tempos mortos e nas esperas.

### 3. Tempos mortos

Como se sugeriu a propósito da sequência estatuária do Museu Arqueológico, o princípio viconiano das sepulturas está tão difundido em *Viaggio in Italia* como o dos matrimónios: se uma das premissas do filme é o casal, outra é a morte (a viagem, relembre-se, é motivada pela morte do tio Homer). Além de serem confrontados com a pobreza da sua vida sexual, os Joyce vão ser confrontados com a brevidade da vida e com a inevitabilidade da morte – na cidade onde, como observa Rossellini, os vivos e os mortos coexistem pacificamente. Em entrevista para os *Cahiers du cinéma*, o realizador descreve a estranha atmosfera de Nápoles, relacionada com o singular sentimento de vida eterna dos napolitanos, que tentou mostrar em *Viaggio in Italia*. Relata, a esse

---

<sup>224</sup> Peter Brunette, *Roberto Rossellini*, p. 157.

respeito, um episódio de que tivera conhecimento durante a guerra: num dos “bassi” (espécie de sobreloja) da cidade, habitava uma família de dezasseis pessoas, que vivia do mercado negro, e que teria mesmo conseguido amealhar uma grande quantidade de dinheiro; ora em vez de comprarem roupas ou sapatos com o dinheiro amealhado, investiram-no em caixões extraordinários, aparatosos, ornados de prata. Para aquelas pessoas supersticiosas, conclui Rossellini, era de maior importância apresentarem-se “dignamente” perante Deus do que ostentar qualquer luxo em vida.<sup>225</sup>

Em *Viaggio in Italia*, das várias instâncias do confronto dos Joyce com a morte, as mais significativas e merecedoras de análise são as visitas ao cemitério das Fontanelle e às ruínas de Pompeia, ambas no último dia da viagem. A primeira visita é realizada só por Katherine, na companhia de Natalia; a segunda é a única que os Joyce fazem juntos em todo o filme. Após ter sugerido a Katherine que fossem visitar o cemitério das Fontanelle – uma sugestão baseada no pressuposto de que a inglesa ainda não vira a verdadeira Nápoles (“ – You haven’t the faintest idea what Naples is like. I must show you.”) – Natalia explicara-lhe que era um costume napolitano adotar um morto e cuidar dele para que não se sentisse desamparado. Nas Fontanelle, Natalia acrescenta que costumava ir lá rezar pelo irmão, enterrado na Grécia; ao rezar por um morto com o qual não tinha qualquer laço de sangue, compensava assim o facto de o irmão não estar enterrado perto dela. Natalia acrescenta ainda que rezava pela chegada de um filho. A caminho do cemitério, Katherine vê na rua várias mulheres grávidas;

---

<sup>225</sup> Maurice Schérer et François Truffaut, “Entretien avec Roberto Rossellini”, *Cahiers du cinéma*, n° 37, Juillet 1954, pp. 9 e 10.

através da justaposição de cenas de vida e de morte, Rossellini mostrava a referida coexistência pacífica entre os mortos e os vivos em Nápoles.



Na cena do cemitério das Fontanelle, acompanhando a deambulação de Katherine e Natalia e os planos das caveiras amontoadas, a música de Renzo Rossellini torna-se ainda mais misteriosa do que na sequência do museu - verdadeiramente “heavy” e “dim”. O ritmo e os acordes dissonantes da música ajudam a compor uma atmosfera tétrica que remete para uma sinistra impressão de além-túmulo. Pensando na visita ao cemitério, Katherine dirá ao marido ter visto nesse dia “many strange things”.

A estranheza das coisas que Katherine vê nas Fontanelle poderia bem ser descrita através do conceito freudiano de “unheimlich”: isto é, uma espécie de subdomínio daquilo que é assustador, e que em português se poderia designar por “insólito” ou “inquietante”. Enquanto contrário de “heimlich” [“caseiro”], ou

“heimisch” [“nativo”], o “unheimlich” constituiria o oposto do que é familiar, conduzindo à conclusão inicial de que o que é “unheimlich” seria assustador precisamente por não ser conhecido ou familiar.<sup>226</sup> Freud observa, no entanto, que se aquilo que é novo facilmente se pode tornar assustador e até “unheimlich”, algo mais terá de ser acrescentado à equação para que o resultado obtido seja a sensação ou tom particular de “unheimlich”.<sup>227</sup> Voltando-se para a língua alemã, Freud reproduz uma entrada de dicionário com vários usos do termo “heimlich”: numa das formas (esta obsoleta), o termo tem o sentido de “familiar”; na segunda, de “obscuro” ou “recôndito”. A análise do termo “heimlich” revelaria que a história do seu significado se desenvolveu numa direcção ambivalente, até ao ponto em que este acaba por coincidir com o seu oposto.<sup>228</sup> Por essa razão, conclui Freud, o “unheimlich” pode definir-se como aquilo que, sendo novo e assustador, reconduz ao que é conhecido e familiar.

O exemplo de “unheimlich” apresentado por Freud que mais explicitamente se pode relacionar com o ambiente inquietante da cena das Fontanelle, em *Viaggio in Italia*, diz respeito à relação do homem com a morte, em particular sob a forma de ideias acerca de corpos mortos, do retorno dos mortos, de espíritos e de fantasmas. Freud chama então a atenção para o elemento de repressão que existe na relação do homem civilizado com a morte: este teria

---

<sup>226</sup> Devido ao carácter peculiar daquilo que é designado por “unheimlich”, Freud começa o seu ensaio examinando os usos linguísticos do termo, adoptando para tal uma abordagem etimológica familiar aos leitores da *Scienza nuova*. Freud chega à conclusão de que em muitas línguas não existe uma palavra que designe este tom particular daquilo que é assustador. Na edição inglesa, o termo alemão é traduzido por “uncanny”. Seja como for, nem o termo inglês, como nota o tradutor Alix Strachey, nem qualquer das opções em língua portuguesa disponíveis constituem equivalentes exactos do termo alemão.

<sup>227</sup> Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’”, Standard Edition, vol. XVII, London: Hogarth Press, 1995, p. 221.

<sup>228</sup> *Idem*, p. 226.

deixado de acreditar “oficialmente” que os mortos se pudessem tornar visíveis enquanto espíritos, sendo a sua atitude emocional em relação aos mortos “mitigada nos estratos mais elevados da mente até se aproximar de um sentimento não ambíguo de piedade.”<sup>229</sup> Em *Viaggio in Italia*, é esta tensão resultante do elemento repressivo na relação humana com a morte, identificado por Freud, que se torna latente a partir da visita ao cemitério das Fontanelle, o qual se vai acumulando até à cena da descoberta dos corpos de Pompeia.

Na cena das escavações de Pompeia, assiste-se a uma encenação quase perfeita do princípio viconiano das sepulturas, que marca o início de qualquer memória familiar. Comentando esta cena de *Viaggio in Italia* (sem, contudo, fazer qualquer referência a Vico e aos princípios comuns fundadores da humanidade), Nicholas Miller observa que a escavação dos corpos repete com grande exactidão o ritual de um enterro.<sup>230</sup> Por outro lado, a primeira parte do corpo que os Joyce vêem a ser recuperada em Pompeia – “Look! You can begin to see something! It looks like a leg!” – pode ser relacionada com a perna partida e engessada de Marie, a francesa que Alex encontra em Nápoles e tenta seduzir em Capri. Como dissera Judy, a amiga do casal, “we brought her to Naples to have the cast removed”. O gesso da perna de Marie será então metonimicamente transferido para os dois corpos que ganham consistência nas escavações de Pompeia.

Diante dos dois corpos que encontraram juntos a morte, enterrados vivos (um dos medos que Freud considerara mais profundamente “unheimlich”), Katherine chora, entregando-se finalmente às emoções acumuladas desde o início

---

<sup>229</sup> Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’”, p. 243.

<sup>230</sup> Nicholas Andrew Miller, *Modernism, Ireland and the Erotics of Memory*, New York: Cambridge University Press, 2002, p. 89.



da viagem – e possivelmente ao longo dos oito anos de casamento. Quando o casal surpreendido pela lava começa a tomar forma, Katherine parece reconhecer-se nele: aquele homem e aquela mulher estão mais unidos na morte do que ela e o marido em vida: estes dir-se-iam quase mortos-vivos. Perante a reacção sintomática de Katherine às escavações, Alex mostra-se compreensivo e revela não ter ficado indiferente à visão dos corpos de Pompeia: “ – You know, I understand how you feel. I was pretty moved myself”. Katherine vê uma brecha de esperança para sair do “vicolo ciego” em que se encontram e tenta aproveitá-la, apelando à empatia do marido: “Oh, did it affect you the same way? I’ve seen so many things today that I didn’t have the time to tell you about. There are many things that I didn’t tell you.” Não é com palavras, no entanto, que se resolverá o problema de comunicação dos Joyce; tudo o que Katherine e Alex dizem ou não dizem parece ter o condão de piorar ainda mais a situação.

Ainda em Pompeia, Katherine apresenta ao marido a hipótese de a causa da dissolução do casamento ser o facto de eles não terem tido filhos. De um ponto de vista viconiano, a ausência de filhos colocaria em causa não só o princípio dos matrimónios mas também o princípio das sepulturas. Isto é, quem chorará os Joyce depois de mortos, quem continuará a escrever a sua história familiar? O próprio tio Homer, sem filhos, veria a sua história chegar ao fim com a venda da propriedade em Itália. Na iminência de quebrar o vínculo que os une enquanto casal, na iminência de nunca constituírem uma família que propague o seu nome e a sua história, os Joyce parecem começar a pôr em causa qualquer continuidade familiar. Nesse ponto, o espectador de *Viaggio in Italia* já não vê qualquer

esperança para o casal e começa a perceber que aquela viagem a uma terra inóspita é, na verdade, uma analogia perfeita para o casamento dos Joyce. A cena de Pompeia coincide, assim, com o culminar de uma série de indícios que os levarão a um confronto com os seus problemas matrimoniais. Se em Londres tudo parecia tão perfeito, como observa Katherine no início do filme (é, aliás, inverosímil que tal correspondesse à verdade), Nápoles torna-os conscientes da imperfeição da sua vida conjugal.

Em casos muito raros, escrevera Proust em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, mudar de lugar pode servir para ganhar tempo. Como o hábito possui um efeito anestesiante, sendo por isso comparado à sedentariedade, acabar com o hábito mudando de lugar pode acelerar ou apressar certos acontecimentos; no caso do narrador proustiano, a sua viagem para Balbec veio apressar, confirmando-a, a conclusão de que ele já não amava Gilberte.

Em Paris havia-me tornado cada vez mais indiferente a Gilberte, graças ao Hábito. A mudança de hábito, isto é, a cessação momentânea do Hábito, completou a obra do hábito quando parti para Balbec. Ele enfraquece mas estabiliza, traz consigo a desagregação mas fá-la durar indefinidamente.<sup>231</sup>

O narrador proustiano serve-se então de uma analogia com a primeira saída de um doente em estado de convalescença: “A minha primeira viagem a Balbec foi como que a primeira saída de um convalescente que só esperava por ela para perceber que estava curado.”<sup>232</sup> No caso dos Joyce, a viagem a Nápoles pode ser interpretada como a saída que os fez aperceberem-se de que estavam doentes.

---

<sup>231</sup> II, 227; II, 5.

<sup>232</sup> II, 227; II, 5.

Porém, enquanto interrupção do hábito – ou como o despertar da espécie de anestesia em que consistia o casamento – a viagem tem a função de chamar a atenção para o próprio hábito que foi interrompido, ou seja, para o passado. Segundo a conclusão do narrador proustiano, a mudança de lugar vem apenas reforçar o trabalho feito antecipadamente pelo hábito – e o tempo que se ganha é, antes de mais, o passado, isto é, o tempo perdido.

A crise matrimonial dos Joyce manifesta-se então a partir do momento em que são interrompidos os ritmos que sustentavam a vida quotidiana do casal e começam propriamente os tempos mortos. Na verdade, ao mudarem de lugar, os Joyce ganham tempo que, de acordo com os ideais de “work” e “duty” de Alex, é perdido: tempo para a introspecção e tempo para o aborrecimento. Os Joyce têm de viajar para o estrangeiro e sair do conforto do seu território familiar para serem confrontados com a própria história e reconhecerem que não se conhecem verdadeiramente, que não têm nada a dizer um ao outro, que são como dois estranhos. A estranheza que os Joyce sentem no casamento pode assim ser descrita em termos análogos aos de um trabalho de investigação: é o hábito e a convivência que leva a que o estranho possa ser visto como familiar, mas é a mudança de lugar (enquanto afastamento e quebra do hábito) que dá início ao processo de transformação em que o familiar pode ser novamente visto como estranho.

Para ganhar tempo, num casamento ou numa investigação, não é porém vantajoso sugerir o que sugere Alex, durante a primeira noite dos Joyce em Nápoles, antes de descerem para o bar do hotel Excelsior: “ – Now that we’re strangers we can start all over again at the beginning”. Por muito “amusing” que

fosse o jogo de fingir que não se conheciam, os Joyce não podem começar do princípio; quando muito, podem tentar descobrir os seus princípios fundacionais, rever os lugares-comuns da sua história e encontrar um lugar melhor para continuarem a coexistir. Nesse sentido, é significativo que Pompeia seja o único lugar que Katherine e Alex vejam juntos, e ainda mais que a excursão à antiga cidade romana tenha sido quase imposta ao casal logo após terem decidido divorciar-se; é Tony, o marido de Natalia, quem convence os Joyce a irem ver as escavações que estavam a decorrer em Pompeia naquele preciso momento. O novo começo dos Joyce terá de partir de um reconhecimento da iminência do fim, de um confronto com a própria história.

A viagem dos Joyce a Nápoles parece, enfim, confirmar a intuição proustiana de que é preciso existir uma distância temporal ou espacial para se alcançar uma determinada verdade. Para Proust, como o hábito e a convivência enfraquecem as percepções, para conhecer bem uma coisa o melhor que há a fazer é afastar-se dela. Nesse sentido, só se consegue falar de um lugar onde se esteve depois de tê-lo deixado: a viagem do narrador da *Recherche* a Veneza não lhe permite pensar em Veneza, mas sim em Combray, em Méséglise, ou na defunta Albertine. Só se começa a amar quando o amor é ameaçado com “o risco de uma impossibilidade”, concluíra o narrador.<sup>233</sup> Em *Viaggio in Italia*, só se salva um casamento depois de este ter sido ameaçado com o risco de uma separação.

---

<sup>233</sup> II, 416; II, 188. Para o narrador proustiano, se o amor depende do risco de uma impossibilidade, a convivência com o que se ama tem como consequência a morte do amor, consequência que parece desejável, como mostra a seguinte passagem de *La Prisonnière*: “nós só vivemos com aquilo que não amamos, com aquilo que pusemos a viver connosco apenas para matar o insuportável amor, quer se trate de uma mulher, de um país, ou ainda de uma mulher que encerra um país dentro de si.” V, 92; III, 605.

No final do filme, tal como o casal pompeiano fora soterrado pela lava do Vesúvio, os Joyce vêem-se cobertos pela multidão que participa na procissão de Maiori (vila da costa amalfitana onde Rossellini gravou também *Il Miracolo*, protagonizado por Anna Magnani), e da qual têm de ser resgatados. Nessa cena, como em todo o filme, os arqueólogos são os espectadores; como o arqueólogo que preenche com gesso o vazio deixado na terra pela desintegração dos corpos soterrados, são os espectadores que dizem, antes de mais, ao ver o casal (o de Pompeia e o que viaja de Bentley rumo a Nápoles): “un uomo e una donna”. A actividade dos arqueólogos de recuperação dos corpos em Pompeia identifica-se, assim, com a actividade dos espectadores de *Viaggio in Italia*: o que ambos fazem é preencher vazios.



Na última cena, o filme de Rossellini volta a aproximar-se do conto de James Joyce. No final de “The Dead”, enquanto observa a mulher a dormir, Gabriel Conroy pensa na história da paixão adolescente de Michael Furey por Gretta. Momentos antes, depois da festa na casa das tias, Gabriel ardia de desejo

por Gretta e procurava uma forma de lho fazer saber, na expectativa de que esta sentisse o mesmo. Por achá-la pensativa e por saber que esse estado fora suscitado pela canção que lhe trazia memórias do pobre Michael Furey, cantada na festa por um dos convidados, o desejo de Gabriel converte-se em ciúmes do antigo pretendente de Gretta. No entanto, ao olhar para Gretta adormecida na sequência de um pranto, a atitude de Gabriel muda, e o final do conto parece uma reflexão melancólica sobre a passagem do tempo. Ao ver Gretta adormecida, Gabriel reconhece e lamenta a impiedade do tempo, que roubara a juventude ao rosto da mulher, e a inevitabilidade da morte, que levara tão precocemente Michael, e que um dia levaria também a tia Julia:

Ficou a vê-la dormir, como se nunca tivessem, ele e ela, vivido juntos como marido e mulher. Os seus olhos curiosos detiveram-se muito tempo naquele rosto e naqueles cabelos. E, pensando naquilo que ela devia ter sido então, nesse tempo da sua primeira beleza juvenil, um estranho sentimento amigável de pena ["a strange, friendly pity"] por ela insinuou-se-lhe na alma.<sup>234</sup>

No final de "The Dead", o desejo e o ciúme de Gabriel dão lugar a um sentimento de piedade se estende à mulher, a Michael e a toda a humanidade. Começa a nevar em Dublin, e Gabriel imagina a neve caindo sobre o túmulo de Michael Furey, sobre as árvores e sobre os edifícios, cobrindo todo o território da Irlanda. Gabriel percebe que nem os vivos nem os mortos serão poupados à soterração pela neve:

A neve caía em toda a parte da escura planície central, nas colinas despidas de árvores, caía suavemente sobre Bog of Allen e, mais para ocidente, caía levemente sobre as ondas escuras e tumultuosas do Shannon. Caía, também, em todos os pontos do cemitério solitário na

---

<sup>234</sup> James Joyce, *Dublinenses* (trad. Margarida Periquito), Lisboa: Relógio D'Água, 2012, p. 186.

colina, onde Michael Furey estava sepultado. Amontoava-se, espessa, nas cruzeiras e lápides tortuosas, nos espigões do pequeno portão, nos estéreis espinheiros. A sua alma desfalecia languidamente enquanto ele ouvia a neve cair suavemente em todo o universo e cair suavemente, como a descida do seu fim derradeiro, sobre todos os vivos e os mortos.<sup>235</sup>

Goethe estabeleceu uma significativa relação entre a soterração pela neve e a catástrofe de Pompeia. Pensando na distância entre Pompeia e o Vesúvio, o autor de *Viagem a Itália* (que subiu três vezes ao Vesúvio durante as duas estadias em Nápoles, tendo visitado Pompeia a 11 de Março de 1787) observou que a massa vulcânica não teria chegado até lá por uma projecção violenta ou golpe de vento, mas que as pedras e cinzas teriam ficado a pairar como nuvens no ar sobre aquela “cidade mumificada”. Nas suas palavras: “Se quisermos ter uma ideia mais viva deste acontecimento, podemos compará-lo talvez a uma aldeia de montanha isolada por uma avalanche de neve.”<sup>236</sup>

Em “The Dead”, a reflexão final de Gabriel Conroy, ao pensar na neve que cobre os vivos e os mortos, é ecoada no final de *Viaggio in Italia* quando a multidão de crentes que participa na procissão anual de Santa Maria a Mare “cai” sobre Alex e Katherine, cobrindo-os e separando-os. A neve não distingue árvores de túmulos, vivos de mortos, como a lava do Vesúvio não escolheu matar crianças ou velhos, homens ou mulheres, casais ou indivíduos. Observando a neve, Gabriel Conroy reconhece a morte como o verdadeiro vínculo da humanidade; e através da multidão que os separa, os Joyce percebem que é o seu vínculo mais profundo, o casamento, que os une contra o estranho mundo de Nápoles. No final de *Viaggio*

---

<sup>235</sup> James Joyce, *Dublinenses*, p. 188.

<sup>236</sup> Johann W. Goethe, *Viagem a Itália*, p. 245.

*in Italia*, quando a multidão que participa na procissão grita por milagre, separando-os, os Joyce personificam a aldeia isolada por uma avalanche de neve com a qual Goethe comparara a catástrofe de Pompeia.

O sentimento de “friendly pity” que invade Gabriel Conroy ao pensar na juventude perdida da sua mulher e na morte daquele que a amara em jovem não está longe da atmosfera de “pietà” prevalecente no final de *Viaggio in Italia*, como uma espécie de olhar piedoso que Rossellini lançasse, nas últimas cenas do filme, a todas as pessoas que figuram nelas: os corpos soterrados em Pompeia, os actores e os participantes no milagre da procissão.



Referindo-se à cena do milagre e à repentina reconciliação dos Joyce, Alain Bergala fala de uma espécie de “milagre de contiguidade”: acontece qualquer coisa que tem lugar “à côté d’eux”, que eles não viram. O milagre, que não fora programado, opera por contágio, como se Katherine e Alex tivessem sido tocados



por “uma graça que não as visava directamente”.<sup>237</sup> Mas os Joyce não são imediatamente “tocados” pela graça. A procissão inspirará a Alex a observação desdenhosa de que os meridionais, na sua supersticiosidade, parecem crianças: “ – How can they believe in that? They look like a bunch of children!” Katherine responde-lhe: “ – Children are happy”.

Mais de dez anos depois de ter feito *Viaggio in Italia*, Rossellini afirmou que tinha tentado perceber de que modo poderia surgir uma reaproximação entre os Joyce, tendo chegado à conclusão de que a reaproximação teria de se relacionar com o facto de eles estarem completamente alheados de todos – o que, acrescenta, acontece “quando alguém dá por si sozinho no meio de um mar de gente que é de outra dimensão, em todos os sentidos”.<sup>238</sup> Com efeito, os Joyce destacam-se da multidão de italianos por serem muito mais altos do que estes, os quais parecem ainda mais pequenos por estarem ajoelhados.<sup>239</sup>

No final de *Viaggio in Italia*, Alex e Katherine são reduzidos à condição de turistas ingleses isolados no meio de uma multidão de meridionais, dois corpos completamente sós contra o mundo, que se abraçam para se protegerem do que lhes parece inóspito. Como o casal de Pompeia surpreendido pela erupção do Vesúvio, sob a erupção de uma cultura estranha, segundo a leitura de Rossellini, os Joyce só podiam abraçar-se.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Roberto Rossellini, *Le cinéme revelé*, p. 20.

<sup>238</sup> Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, p. 334.

<sup>239</sup> *Idem*, p. 333.

<sup>240</sup> Quando, no final de *Viaggio in Italia*, Katherine grita por Alex, arrastada pela multidão em êxtase, é possível pensar na cena da morte de Pina, em *Roma, città aperta*, quando esta grita por Francesco. O desfecho dos dois episódios é, como se sabe, bem diverso: Ingrid Bergman abraçará o seu coprotagonista e Anna Magnani morrerá.



Ainda a respeito do final de *Viaggio in Italia*, Rossellini declarou que se tratava de um filme amaríssimo, com um falso final feliz: “Eles refugiam-se um no outro com a mesma atitude de quem é surpreendido nu e se cinge com uma toalha, se cinge a quem lhe está próximo, se cobre.”<sup>241</sup> A interpretação de Rossellini segundo a qual Katherine e Alex parecem estar nus no meio da multidão evoca o episódio bíblico da expulsão do paraíso. Se a viagem dos Joyce a Nápoles constitui uma espécie de expulsão do paraíso (isto é, uma saída da sua zona de conforto), como o que lhes era familiar se tornou estranho, há a esperança de que o estranho se possa converter de novo no familiar.

Em *Viaggio in Italia*, é pelo facto de mudarem de lugar que Alex e Katherine ganham uma percepção aperfeiçoada do tempo passado – o tempo histórico de Nápoles e o seu tempo de casal –, o que lhes permitirá ganhar o futuro. Para os Joyce, mudar de lugar serve então para ganhar um outro tipo de tempo: o futuro, a crença numa continuidade histórica e familiar. O percurso dos Joyce mostra

---

<sup>241</sup> Roberto Rossellini, *Il mio metodo*, p. 334.

ainda que, se mudar de lugar permite ganhar tempo, por outro lado, perder tempo pode também revelar-se uma forma de ganhar tempo.

Vale a pena tentar perceber até que ponto é justa a asserção de Rossellini de que *Viaggio in Italia* é um filme amaríssimo. Se as primeiras palavras de *Viaggio in Italia* são “where are we?”, as últimas, também ditas por Alex, são “I love you”. Não é por acaso, parece-me, que as últimas palavras do filme corroboram o refrão da canção popular de Annibale-Bovio, interpretada por Giacomo Rondinella, ouvida no genérico do filme, em dialecto napolitano:

Chist'è 'o paese d' 'o sole,  
chist'è 'o paese d' 'o mare,  
chist'è 'o paese addò tutt' 'e parole,  
sò doce o sò amare,  
sò sempre parole d'ammore!<sup>242</sup>

Será *Viaggio in Italia* um filme em que todas as palavras, doces ou amargas, acabam por ser palavras de amor? Num sentido ostensivo, é possível defender que *Viaggio in Italia* é uma história de amor: o “ti amo” com que Ingrid Bergman se apresenta na sua candidatura espontânea a um lugar no cinema de Rossellini, que se converterá numa união amorosa; o amor de Rossellini pela sua musa, mulher e mãe de três dos seus filhos; sem esquecer o amor de Rossellini pelo “mezzogiorno” italiano, verbalizado na canção do genérico, e em que “amore” surge como um dos mais resistentes lugares-comuns associados ao sul de Itália.

Evoque-se, neste ponto, o poema de W. H. Auden, “Good-bye to the Mezzogiorno”. Escrito em 1958 e dedicado a Carlo Izzo, amigo e tradutor de

---

<sup>242</sup> “Esta é a terra do sol, esta é a terra do mar, esta é a terra onde todas as palavras, sejam doces ou amargas, são palavras de amor.”

Auden, o poema constitui quase uma lista de *topoi* acerca do sul de Itália segundo a perspectiva dos norte-europeus. A estes últimos chama o poeta “a potato, beer-or-whiskey guilt culture”, “rather shocked” pelo que encontram na pátria de Pirandello, Croce, Vico, Verga e Bellini (os sagrados nomes meridionais de Auden) – mas que, à semelhança dos Joyce em *Viaggio in Italia*, precisam desse choque cultural “to accept space, to own that surfaces need not be superficial nor gestures vulgar.” Nem falta no poema de Auden a referência ao “amore”, que alguns (mas não o poeta) crêem ser melhor e mais barato a Sul – o famigerado “amore” italiano, representando quase por antonomásia o “Mezzogiorno” italiano perante os olhos perplexos dos visitantes do Norte.<sup>243</sup>

A representação poética de Auden das diferenças entre as mentalidades dos povos setentrionais e meridionais encontra um curioso apoio filosófico no *Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau, onde é estabelecida a diferenciação entre os processos de formação das línguas do norte e do sul. Distinguindo-se as línguas primitivas por causas locais, como as propriedades do solo e o clima, afirma Rousseau que as primeiras palavras dos povos do “midi” terão sido “aimez-moi” (“ama-me”), enquanto as dos povos do norte teriam sido “aidez-moi” (“ajuda-me”). Esta diferença é explicada pelo facto de não haver, para os primeiros, grandes obstáculos naturais à sobrevivência, daí que possuísem uma disposição maior e mais tempo para se entregarem ao ócio e ao amor; já os últimos precisavam de ajuda para enfrentarem as condições adversas e sobreviverem. Rousseau introduz ainda uma distinção de natureza política e moral entre dizer

---

<sup>243</sup> W. H. Auden, *Collected Poems* (edited by Edward Mendelson), London: Faber and Faber, 1991, pp. 642-645.

“aimez-moi” e dizer “aidez-moi”: enquanto pedir amor é um acto desinteressado, que não implica a perda da liberdade, dizer “aidez-moi” implica tornar-se dependente e ficar para sempre “obrigado” ao outro.<sup>244</sup>

Retomando os termos de Rousseau, admita-se que o que Alex diz a Katherine, na procissão que os separa e reaproxima, não é “eu amo-te” mas sim “eu ajudo-te”. Talvez o filme de Rossellini mostre as possibilidades de uma superação dos lugares-comuns do “amor” romântico e do amor conjugal, abrindo um meio-caminho subtil e realista entre lugares ou pessoas setentrionais e meridionais, entre casados e apaixonados. Ainda que não consigam comunicar, ainda que não saibam o que fazer com os tempos mortos, os Joyce parecem reconhecer que precisam um do outro para viver. O final de *Viaggio in Italia* mostraria que dizer “eu amo-te” pode ser uma forma de dizer “eu ajudo-te” – sem amargura, sem milagre, e sem detrimento do amor.

---

<sup>244</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes* (édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond). Paris: Gallimard, 1980, vol. V, pp. 395-410.

### III. CAMINHAR SOBRE RUÍNAS

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,  
L'univers est égal à son vaste appétit.  
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!  
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Charles Baudelaire, "Le Voyage", *Les fleurs du mal*

## 1. Excursões e escavações

Quando Freud visitou pela primeira vez Pompeia, em Setembro de 1902, na companhia do irmão, o seu fascínio pela história da cidade soterrada pelas cinzas e lavas do Vesúvio em 79 d.C. era de longa data.<sup>245</sup> Para o fundador da psicanálise, a soterração e subsequente escavação a que esteve sujeita Pompeia constituía uma boa analogia para o método da sua nova ciência, segundo a qual tudo o que se formara na vida mental de um indivíduo podia ser preservado e recuperado em circunstâncias apropriadas. Num estudo de 1909 onde expõe o caso que veio a ser conhecido como o do “Homem Rato”, Freud conta que, numa sessão com esse paciente, a dado momento lhe fez algumas observações sobre as diferenças psicológicas entre o consciente e o inconsciente: enquanto tudo o que era consciente estava sujeito a um processo de desgaste, o inconsciente era relativamente imutável. Para ilustrar essas observações, Freud apontou para algumas das antiguidades que se encontravam no seu consultório, informando o paciente de que se tratava de “objectos encontrados numa tumba, cuja soterração fora responsável pela sua preservação.” Serviu-se então de uma analogia com Pompeia, afirmando que “a destruição de Pompeia estava só a começar agora que tinha sido desenterrada.”<sup>246</sup> Freud queria com isso dizer que certos eventos mentais situados no inconsciente (isto é, em vocabulário psicanalítico, reprimidos) eram como objectos conservados numa tumba, ou como a cidade soterrada de Pompeia – e que só a partir do momento em que se desenterravam podia ter início

---

<sup>245</sup> Laurence Simmons, *Freud's Italian Journey*. New York: Rodopi, 2006, p. 145.

<sup>246</sup> Sigmund Freud, “Notes upon a case of obsessional neuroses”. Standard Edition, vol. X. London: Hogarth Press, 1995, p. 176.

a sua destruição. A diferença entre a “escavação” de eventos mentais realizada pelo analista e as escavações arqueológicas de Pompeia, acrescentou Freud, era que se tinham feito todos os esforços para preservar o que restava da cidade vesuviana, enquanto as pessoas estavam geralmente ansiosas por se livrarem de ideias como as do “Homem Rato”.<sup>247</sup>

Mais tarde, num ensaio de 1937, Freud voltava a estabelecer uma analogia entre as tarefas do analista e do arqueólogo: ambos eram “escavadores”, o primeiro de eventos mentais, o segundo de artefactos. O analista trabalhava, no entanto, sob condições mais auspiciosas do que o arqueólogo, na medida em que tinha à sua disposição materiais (sonhos, sintomas, repetições de reacções infantis) para os quais não existiam correspondentes arqueológicos. Além disso, o arqueólogo lidava com “objectos destruídos, de que grandes e importantes porções se tinham perdido, por violência mecânica, fogo ou saque”, irrecuperáveis ainda que se investissem grandes esforços na sua procura. Freud introduziu o caso de Pompeia (comum ao da tumba de Tutankamon) para mostrar que o arqueólogo nem sempre se encontrava em desvantagem em relação ao analista: em Pompeia, os objectos não tinham sido destruídos, estavam “meramente soterrados”; existiam, mas estavam momentaneamente inacessíveis ao investigador.<sup>248</sup>

O ensaio de 1907 dedicado à análise de *Gradiva*, uma obscura novela de Wilhem Jensen publicada em 1903 e subintitulada *Uma Fantasia Pompeiana*, é contudo aquele onde Freud expõe mais audaciosamente a sua analogia de eleição entre a recuperação de memórias reprimidas e Pompeia, o lugar onde a soterração

---

<sup>247</sup> Sigmund Freud, “Notes upon a case of obsessional neuroses”, p. 177.

<sup>248</sup> Sigmund Freud, “Constructions in analysis”, Standard Edition, vol. XXIII. London: Hogarth Press, 1995, pp. 259-260.



do passado é a garantia da sua preservação. O protagonista de *Gradiva*, Norbert Hanold, é um jovem arqueólogo que encontra num museu, em Roma, uma escultura de rapariga que o atrai, e da qual consegue adquirir uma cópia de gesso que transporta para o seu gabinete, numa universidade alemã. Assinale-se que a cópia da escultura que Hanold leva consigo de Roma para a cidade onde vive é feita do material usado para recuperar os corpos soterrados de Pompeia na cena arqueológica do final de *Viaggio in Italia* (o mesmo material que envolvia, no filme, a perna partida de Marie). Ora o que naquela escultura atraía o jovem arqueólogo era a posição do pé da rapariga, que lhe sugeria uma forma de andar peculiar, razão pela qual lhe dá o nome de “Gradiva” – “a rapariga que caminha em frente de modo esplendoroso”.<sup>249</sup>

E eis que um problema de natureza científica começa a ocupar todos os pensamentos de Hanold, a saber, se a forma de caminhar sugerida pela escultura podia ser observada fora das salas de um museu (isto é, se existia na “vida real”). Hanold, que nunca prestara grande atenção a mulheres que não fossem de mármore ou de bronze, dá por si a procurar na rua exemplares de carne e osso que repetissem a passada de Gradiva. O arqueólogo chega à embaraçosa conclusão de que ninguém caminhava como a rapariga da escultura encontrada em Roma. Obcecado com a história de Gradiva, Hanold sonha que está presente no dia da erupção do Vesúvio de 79 d.C., na antiga cidade de Pompeia. No sonho, como o espectador de um filme, Hanold observa Gradiva a caminhar em direcção ao

---

<sup>249</sup> Como informa Freud, o nome que o arqueólogo dá à escultura, “Gradiva”, era afinal uma tradução do termo alemão “Bertgang”, o apelido de Zoe, a rapariga de carne e osso que Hanold encontra em Pompeia. O nome próprio “Zoe” significava, em grego, “vida”. Sigmund Freud, “Delusions and Dreams in Jensen’s *Gradiva*”. Standard Edition, vol. IX. London: Hogarth Press, 1995, pp. 11, 37 e 51.

templo de Apolo. Imperturbável perante o grito de aviso do arqueólogo, Gradiva continua a andar em frente; chegada ao templo, senta-se num dos degraus, encosta-se e apoia lá a cabeça, à medida que vai empalidecendo. Sem nada poder fazer, Hanold assiste à soterração de Gradiva pela chuva de cinzas do Vesúvio. Após acordar daquele sonho aterrador, o arqueólogo começa a lamentar a sorte da rapariga pompeiana, como se estivesse de luto por alguém que morrera.

Hanold decide então fazer uma viagem de primavera a Itália, em consequência do sonho e sob o impulso de “um sentimento que não conseguia nomear.”<sup>250</sup> Vai de Roma para Nápoles, e daí segue para Pompeia. Ao imaginar as origens de Gradiva (ao criar-lhe, com efeito, um romance familiar), convence-se de que a rapariga devia ter sido vista pelo escultor a caminhar sobre as pedras de Pompeia, contingência que teria contribuído para aquela forma específica de posicionar o pé. Hanold, que dias antes vira a cidade vesuviana num sonho, encontrava-se realmente a caminhar sobre as ruínas. Mais uma vez, a sua imaginação leva-o a animar o passado; como se sonhasse acordado, o arqueólogo consegue reconstituir, a partir das ruínas, a cidade antiga, criando uma espécie de quadro vivo de Pompeia antes da catástrofe.<sup>251</sup> Na verdade, o que o arqueólogo procurava era, literalmente, o rasto de Gradiva – as marcas que os seus pés teriam deixado no solo, e que seriam reconhecíveis devido à peculiaridade da passada.

Após várias peripécias (diga-se que grande parte do ensaio de Freud consiste numa paráfrase generosa da novela de Wilhem Jensen), o arqueólogo

---

<sup>250</sup> Sigmund Freud, “Jensen’s *Gradiva*”, p. 14.

<sup>251</sup> Ao caracterizar o protagonista de *Gradiva*, Freud não deixa de assinalar que ao espírito científico de Hanold a natureza acrescentara, como uma espécie de tempero corrector, uma imaginação muito vívida, que se manifestava não só nos sonhos mas também nos devaneios do arqueólogo.

acaba por encontrar em Pompeia a pessoa de carne e osso cuja memória tinha reprimido, e a qual substituíra pelo fetichismo da escultura: esta tinha-o feito pensar numa rapariga que vivera muitos séculos, quando o que a escultura lhe lembrara, sem que o tivesse logo reconhecido, era Zoe Bertgang, uma vizinha de quem fora amigo na infância. As fantasias acerca de Gradiva eram, na verdade, as memórias de infância do arqueólogo esquecidas e transformadas.

Para Freud, não existia melhor analogia para o fenómeno da repressão de uma memória de infância do que a história de Pompeia. Por outro lado, o interesse de Hanold pela escultura de Gradiva, que o levou a viajar para o sítio onde a sua imaginação a localizara, em Pompeia, é associado à sua frustração sexual – o que explicaria também a irritação que o arqueólogo sentia ao ver inúmeros casais de lua-de-mel em Pompeia. Hanold chegava ao ponto de pensar que o casamento era a mais incompreensível de todas as loucuras da humanidade, constituindo as viagens de lua-de-mel a Itália o coroar de tamanha idiotia. Em *Viaggio in Italia*, Rossellini mostra o outro lado de uma lua-de-mel: em Pompeia, Katherine e Alex Joyce são confrontados com a fragilidade da vida humana e do seu casamento. No ensaio de Freud, os princípios viconianos dos matrimónios e das sepulturas (em termos freudianos, a sexualidade e a repressão) encontram-se mais uma vez interligados enquanto princípios fundadores de uma história familiar.<sup>252</sup>

O narrador da *Recherche* fornecerá uma interessante analogia que se harmoniza com a relação entre esquecimento, repressão e Pompeia que tem vindo

---

<sup>252</sup> Para uma leitura da “nova ciência” da psicanálise de Freud à luz do princípio viconiano das sepulturas, veja-se o ensaio de Donald Phillip Verene, “Freud’s Consulting Room Archaeology and Vico’s Principles of Humanity: A Communication”, in *British Journal of Psychotherapy*, 13(4), 1997, pp. 499-505.

a ser desenvolvida. Na primeira estadia em Balbec, após ter ouvido alguém no hotel pronunciar as palavras “a família do director do Ministério dos Correios” (palavras proféticas, na verdade, já que designavam a família de Albertine, que ainda não entrara em cena), o narrador, quase curado da paixão por Gilberte, lembra-se de uma conversa que ouvira em casa dela, em que se mencionava a referida família – lembra-se de Gilberte, portanto. Conclui, então, que o passado pode ser reencontrado em palavras tão insignificantes quanto aquelas. Tais palavras, “se não tivessem sido cuidadosamente encerradas no olvido, do mesmo modo que se deposita na Biblioteca Nacional um exemplar de um livro que, a não ser assim, poderia vir a ser impossível de encontrar”, nunca teriam a força de restituir a lembrança de um momento no qual nunca mais se tornara a pensar, justamente devido à sua aparente insignificância.<sup>253</sup> Depositar um livro na Biblioteca Nacional – sepultá-lo para que seja preservado e possa ser reencontrado – é uma descrição dos efeitos da catástrofe de Pompeia que se harmoniza com a interpretação freudiana de *Gradiva*.

Dir-se-á que a imagem de Pompeia ocupa na *Recherche* um lugar quase residual. A verdade é que Pompeia constitui uma analogia pertinente para a história dos princípios de um romance em que consiste o romance. Em certo sentido, como se verá, também o narrador da *Recherche* fará uma excursão a Pompeia, lugar onde os protagonistas de *Viaggio in Italia* e de *Gradiva* descobrem, caminhando, o princípio viconiano das sepulturas. Por outras palavras, a descoberta do costume humano do enterro dos mortos – aquele que, segundo Vico, funda as linhagens familiares e o sentimento de piedade pelos antepassados

---

<sup>253</sup> II, 226; II, 4.

- relaciona-se com a descoberta dos princípios do romance que o narrador da *Recherche*, no final do romance, sente que pode escrever.

Pompeia é, antes de mais, comparada à própria natureza, que imobiliza as feições dos rostos e estabiliza os gestos, imortalizando-os. Assim, e a propósito das raparigas da “petite bande” de Balbec, o narrador observa que as feições do rosto “pouco mais são que gestos que, devido ao hábito, se tornaram definitivos”, operando a natureza “como a catástrofe de Pompeia, como uma metamorfose de ninfa”, ao imobilizá-los no seu “movimento habitual”.<sup>254</sup> Em particular, a imagem de Pompeia é utilizada na representação de duas personagens numa situação de catástrofe iminente: a avó do narrador e a imagem fúnebre da iminência da sua morte; Charlus e Paris na iminência da guerra.

Numa deslocação de fiacre que o narrador e a avó fazem juntos para casa, este observa que a sombra do cavalo e do carro, projectada num muro pela luz do entardecer, lembrava uma figura pompeiana. A avó tinha acabado de sofrer um pequeno ataque, razão pela qual a sombra negra que o fiacre projectava no muro, ao entardecer, é duplamente associada à sua morte: a sombra lembrava um carro fúnebre, numa terracota de Pompeia – como se o fiacre em que seguia a avó se dirigisse directamente para o seu funeral.

O Sol declinava; punha em chamas um interminável muro que o nosso fiacre tinha de ladear até chegar à rua onde morávamos, um muro onde a sombra do cavalo e do carro, projectada pelo poente, se

---

<sup>254</sup> II, 492; II, 262. Por outro lado, as feições e as vozes das raparigas exibiam algo mais geral e antigo do que elas, ou seja, os pais, de quem herdavam não só uma expressão de rosto e um tom de voz reconhecíveis mas também um modo de pensar: “Deste modo, os pais não fornecem apenas aquele aspecto habitual que são as linhas do rosto e da voz, mas também certas maneiras de falar, certas frases consagradas, que, quase tão inconscientes como uma entoação, quase tão profundas como ela, indicam como ela um ponto de vista sobre a vida.” II, 492; II, 262.

destacava em negro sobre o fundo avermelhado, como um carro fúnebre numa terracota de Pompeia.<sup>255</sup>

Em *Le temps retrouvé*, durante a guerra, enquanto descia com Charlus os bulevares de Paris, o narrador assiste a um monólogo em que o barão compara a capital francesa à antiga cidade de Pompeia, e as terríveis ofensivas alemãs à erupção do Vesúvio:

As festas preenchem aquilo que será talvez, se os Alemães continuarem a avançar, os últimos dias da nossa Pompeia. E eis o que salvará tudo isto da frivolidade. Basta que a lava de algum Vesúvio alemão (os canhões da sua marinha não são menos terríveis que um vulcão) as venha surpreender durante a *toilette* e lhes eternize o gesto ao interrompê-las, e as crianças virão mais tarde a aprender vendo nos livros de estudo ilustrados a senhora Molé no momento em que ia aplicar uma última camada de pintura antes de sair para jantar em casa de uma cunhada, ou de Sosthène de Guermantes, a qual acabava de pintar as sobrancelhas falsas. Será matéria de ensino para os Brichot do futuro, a frivolidade de uma época é matéria de erudição depois de terem passado dez séculos sobre ela, sobretudo se tiver sido conservada intacta por uma erupção vulcânica ou por materiais análogos à lava projectados por um bombardeamento. Que documentos para a história futura, quando gases asfixiantes análogos aos que o Vesúvio emitia ou desmoronamentos como os que amortalharam Pompeia conservarem intactas todas as imprudentes mansões que ainda não mandaram expedir para Baiona os seus quadros e as suas estátuas!<sup>256</sup>

A sociedade de Paris é interpretada pelo barão sob o ponto de vista da sua importância histórica para a arqueologia do futuro. Se os gestos de personagens insignificantes pudessem ser imobilizados pelas lavas dos canhões alemães como o foram, pelo Vesúvio, as pessoas, edifícios e objectos de Pompeia, “os Brichot do futuro” (porventura certos críticos do futuro romance do narrador da *Recherche*, ou

---

<sup>255</sup> III, 322; II, 614.

<sup>256</sup> VII, 123; IV, 385

mesmo do potencial romance que Charlus poderia escrever) transformariam a frivolidade em erudição, fariam os seus estudos filológicos a partir das pessoas imobilizadas nas festas, convertidas assim em “objets trouvés”. Esta passagem do longo monólogo de Charlus exprime, na verdade, uma intuição presente em toda a *Recherche*, e que pode ser formulada a partir dos seguintes termos: começar a escrever um romance – aquele romance – terá de partir de um gesto de imobilização das personagens nos seus movimentos habituais, o que fará com que elas se pareçam com os corpos encontrados em Pompeia.<sup>257</sup>

Finda a guerra, o narrador volta a encontrar Charlus nos Campos Elísios, a caminho do novo palacete do príncipe de Guermantes, onde teria lugar a célebre “matinée”. Este será o encontro final com o barão – que, após uma apoplexia, fazia lembrar uma criança (sem a altivez destas, observa o narrador). Querendo mostrar, porém, que a sua memória ainda era boa, Charlus fala do passado e enumera as pessoas de família ou conhecidas já mortas. A passagem que se segue, em que a voz de Charlus adquire semelhanças com uma voz de além-túmulo – e em que “o que lhe restava do seu recente ataque fazia ouvir como fundo das suas palavras uma espécie de ruído de calhaus rolados” –, constrói uma das cenas mais impressionantes da *Recherche* (com surdas ressonâncias de Chateaubriand):

Era com uma dureza quase triunfal que repetia num tom uniforme, gaguejando ligeiramente e com surdas ressonâncias sepulcrais: «Hannibal de Bréauté, morto! Antoine de Mouchy, morto! Charles Swann, morto! Adalbert de Montmorency, morto! Boson de Talleyrand, morto! Sosthène de Doudeauville, morto!» E, de todas as vezes, esta palavra ‘morto’ parecia cair sobre aqueles defuntos como

---

<sup>257</sup> Por outro lado, o próprio estado de decrepitude do barão personifica a iminente destruição pelos alemães da capital francesa; esta, acrescenta Charlus, ao contrário da heroica Herculano, não fora fundada por nenhum Hércules.

uma pá de terra mais pesada, atirada por um coveiro que fazia questão de os amarrar mais profundamente ao túmulo.<sup>258</sup>

É, porém, a caminho da “matinée” dos Guermantes que mais nitidamente se descobre o rasto da catástrofe de Pompeia na *Recherche*. O narrador admite que se sentiu motivado a comparecer nessa reunião devido àquele nome, ‘Guermantes’, “havia tanto tempo arredado do [seu] espírito, que, uma vez lido no cartão de convite, recuperou para [si] o encanto e o significado que lhe atribuía em Combray.”<sup>259</sup> Na verdade, o narrador nunca separará os Guermantes do território de Combray: o início da narração é localizado em Combray, e era Combray que o narrador procurava na sua peregrinação final à festa dos Guermantes: “Sentira vontade de ir a casa dos Guermantes como se tal me aproximasse da minha infância e das profundezas onde a entrevia na minha memória.”<sup>260</sup>

Se a visita ao palacete dos Guermantes pode ser considerada a última reunião familiar do romance, por outro lado pode ser descrita como a excursão a Pompeia do narrador da *Recherche*. É significativo, nesse sentido, que o primeiro dos sucessivos “sinais” da urgência de começar a escrever que o narrador “recebe” tenha origem a caminho da referida “matinée”. No momento em que tropeça nas pedras da calçada irregular do pátio do palacete, quando poisa um pé numa pedra menos alta do que a anterior, todo o desânimo pelo facto de não se considerar dotado para a literatura se desvanece. O que o narrador sente ao poisar os pés no

---

<sup>258</sup> VII, 182; IV, 441.

<sup>259</sup> VII, 175; IV, 435.

<sup>260</sup> VII, 175; IV, 435.



pátio do palacete dos príncipes de Guermantes é semelhante ao que sentira em Veneza, “em cima de duas lajes desiguais do baptistério de São Marcos.”<sup>261</sup>

Nesse momento, o narrador é simultaneamente Gradiva e o arqueólogo que viaja para Pompeia em busca da passada única da estátua. A Combray, a Veneza e a Balbec “avassaladoras e recalçadas” [“ce Combray, cette Venise, ce Balbec envahissants et refoulés”]<sup>262</sup> vêm comprovar que não é preciso regressar a uma cidade para a reencontrar, e que quando se trata de “esclarecer impressões nas suas profundezas”, as excursões são infrutíferas:

(...) [sabia] que já não era na Praça de São Marcos nem na minha segunda viagem a Balbec ou no meu regresso a Tansonville para visitar Gilberte que iria reencontrar o Tempo Perdido, e que a viagem, que não fazia mais que propor-me mais uma vez a ilusão de que essas impressões antigas existiam fora de mim mesmo, à esquina de uma determinada praça, não poderia ser o meio que procurava.<sup>263</sup>

A consciência da infecundidade das excursões existia desde os tempos de Doncières, onde as caminhadas diárias do narrador para ir assistir aos exercícios do regimento, na companhia de Saint-Loup, o levavam a recuar “até às boas estafas” da sua infância em Combray. As vantagens que o narrador encontrava na recordação da sensação da fadiga do exercício físico seguida de uma noite de sono reparador, relativamente à viagem ou à excursão, sugerem-lhe a reflexão de que para investigar o passado (para recuperar a história das modificações da mente e os seus princípios indefinidos) não são necessárias excursões, mas escavações:

Os poetas pretendem que reencontramos momentaneamente o que fomos noutros tempos ao entrar em determinada casa, ou em certo

---

<sup>261</sup> VII, 187; IV, 446.

<sup>262</sup> VII, 195; IV, 453.

<sup>263</sup> VII, 197; IV, 455.

jardim onde vivemos na juventude. Essas são peregrinações muito arriscadas [fort hasardeux], que nos conduzem a tantas decepções como êxitos. Os lugares fixos, contemporâneos de anos diferentes, mais vale procurá-los dentro de nós mesmos. (...) O que cobriu a terra já não está sobre ela, mas sob ela; não basta a excursão para visitar a cidade morta, são necessárias escavações.”<sup>264</sup>

Voltando a *Le temps retrouvé*, chegado ao sítio da festa dos Guermantes, o narrador verá pessoas que, de tão envelhecidas, pareciam estar já mortas, ou mesmo mumificadas: “Algumas caras, sob a cogula dos cabelos brancos, possuíam já a rigidez, as pálpebras cerradas daqueles que vão morrer, e os seus lábios, agitados por uma permanente tremura, pareciam rosnar a oração dos agonizantes.”<sup>265</sup> No dito “bal de têtes”, os convidados exibiam nos rostos os efeitos do desastre natural que é a passagem do tempo. Aquelas pessoas pareciam ao narrador tão diferentes da memória que guardava delas que era preciso “le hasard d’un éclair d’attention” para as ligar ao seu significado antigo:

Remontando casa vez mais atrás, acabava por encontrar imagens de uma mesma pessoa separadas por um intervalo de tempo tão longo, conservadas por “eus” tão distintos, e em si mesmas com significados tão diferentes (...), que deixara até de pensar que elas eram as mesmas que eu conhecera outrora e que precisava do acaso de um relâmpago de atenção para as ligar, como a uma etimologia, àquela significação primitiva que haviam tido para mim.<sup>266</sup>

As personagens envelhecidas são comparadas aos termos corrompidos de uma língua, constituindo Pompeia a alegoria exemplar das investigações etimológicas associadas à narração das modificações da mente do narrador, onde este encontrará os princípios do romance. Como as etimologias, os corpos do “bal

---

<sup>264</sup> III, 91; II, 390.

<sup>265</sup> VII, 263; IV, 517.

<sup>266</sup> VII, 296; IV, 549. Do mesmo modo, o tempo perdido é reencontrado através do “milagre de uma analogia.” VII, 191; IV, 450. Obter, isolar e imobilizar “um pouco de tempo em estado puro” ocorre “no tempo de um relâmpago” [“la durée d’un éclair”]. VII, 192; IV, 451.

de têtes” constituem os “rottami” da antiguidade que o narrador, qual arqueólogo da própria mente (já que a visão daqueles corpos envelhecidos o remeterá para o seu envelhecimento), deverá esclarecer e recompor. A viagem do arqueólogo de *Gradiva* a Pompeia fê-lo descobrir longe da sua terra o lugar simultaneamente mais próximo e mais longínquo de si próprio, isto é, o passado; e à semelhança do casal Joyce que caminha sobre as ruínas de Pompeia no final de *Viaggio in Italia*, o narrador da *Recherche* caminhará sobre os destroços das pessoas que conhecera na juventude (sua e delas). É essa caminhada que lhe permitirá pensar em começar a escrever o romance, descobertos desse modo os seus princípios.

Na *Recherche*, não somente a guerra é uma espécie de tragédia de Pompeia; a velhice, ou melhor, a percepção de um salto abrupto para a velhice, é a catástrofe natural da qual ninguém está a salvo e para a qual ninguém está preparado.<sup>267</sup> À semelhança da estátua de Daniel O’Connell sobre a qual “repousavam retalhos de neve” no final de “The Dead”<sup>268</sup> (conto que, é pertinente lembrar, começa com uma festa familiar), a barba que escorria pelo queixo de Charlus, entrevisto pelo narrador na carruagem momentos antes da evocação dos amigos e parentes mortos, era branca “como a que a neve põe nas estátuas dos rios dos jardins públicos.”<sup>269</sup> Também os cabelos brancos dos convidados que o narrador da *Recherche* encontra na “matinée” são comparados a uma neve, cujo grau de brancura “parecia ser como que um sinal da profundidade do tempo vivido.”<sup>270</sup> A velhice de certas mulheres, por sua vez, é identificada pela aparência de uma

---

<sup>267</sup> A este respeito, lê-se ainda em *Le temps retrouvé*: “O Tempo tem assim comboios rápidos e especiais que conduzem velozmente a uma velhice prematura.” VII, 268; IV, 523.

<sup>268</sup> James Joyce, *Dublinenses*, p. 180.

<sup>269</sup> VII, 178; IV, 438.

<sup>270</sup> VII, 265; IV, 519.

“máscara de gesso” que lhes tivesse sido colada ao rosto.<sup>271</sup> A exceção é, como se sabe, Odette, que se fizera conservar ao ponto de, à primeira vista, fazer lembrar uma boneca de cera.

Na última reunião familiar do romance de Proust, as próprias relações humanas apresentam uma forma degradada associada a um cemitério; como o tempo fizera dissipar antigas querelas de família, velhas personagens estabelecem novas relações entre si, dando origem à imagem de que “o salão da princesa de Guermantes estava iluminado, descuidado e florido, como um tranquilo cemitério.”<sup>272</sup> Enquanto excursão, é possível defender que a última reunião familiar no palacete dos Guermantes é, simultaneamente, uma escavação. O narrador começa a descobrir os princípios do futuro romance durante a escavação arqueológica do “bal de têtes”, onde descobre também o princípio viconiano das sepulturas, das linhagens familiares e da piedade.<sup>273</sup>

Se a última reunião familiar da *Recherche* pode ser considerada a viagem do narrador a Pompeia, constata-se que a surpresa que este sentira, naquele encontro, pela visão dos rostos engessados e dos cabelos brancos tinha sido prenunciada num episódio anterior da narrativa, após o seu regresso de Doncières. Ao entrar no salão do apartamento de Paris, o narrador avista a avó sentada no sofá, a ler à luz do candeeiro. Alheada e desavisada da chegada do neto, o rosto da avó apresentava uma expressão que ele não lhe conhecia, como se naquele momento

---

<sup>271</sup> VII, 271; IV, 525.

<sup>272</sup> VII, 273; IV, 527.

<sup>273</sup> Anne Henry é da opinião de que, na descrição daquelas cabeças embranquecidas, o severo narrador proustiano experimenta pela primeira vez um pouco de “pitié” pelas personagens que o circundam – ainda que se trate de uma piedade metafísica. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion, 1983, p. 52.

ela estivesse entregue a pensamentos que nunca lhe revelara. No momento em que surpreende a avó, o narrador obtém dela uma imagem em completo estado de absorção, razão pela qual compara a sua visão à de um fotógrafo que acabava de conseguir um instantâneo de “lugares que não tornaremos a ver”.<sup>274</sup> Talvez aquele instantâneo fosse a última fotografia da avó, e que tão diferente devia parecer da outra que mandara fazer em Balbec, por precaução. Ora o que o narrador viu pela primeira vez, de passagem, foi a expressão incauta de “uma velha arruinada”, “vermelha, pesada e trivial, doente, meditando, passeando uns olhos um pouco enlouquecidos por sobre um livro.”<sup>275</sup> Vista sem o aspecto familiar do hábito, aquela velha era uma desconhecida e não a sua amada avó. A ideia de que “todo o olhar habitual é uma necromancia” pode então ser relacionada com a imagem de Pompeia.<sup>276</sup> No sentido em que os lugares e pessoas da *Recherche* são lugares e pessoas imobilizados nos seus movimentos habituais (e tendo o hábito um efeito petrificador), o narrador pode ser considerado um necromante.

No romance que o narrador da *Recherche* planeia escrever, o espírito, além de ser o explorador, é também “todo ele o país escuro que tem a explorar e onde não lhe servirá de nada toda a sua bagagem”.<sup>277</sup> Sentindo-se “ultrapassado por si mesmo”, isto é, pelo próprio espírito, o que o narrador proustiano reconhece é, em termos viconianos, “a natureza indefinida da mente humana.”<sup>278</sup> A mente humana, escreve Vico na *Scienza nuova*, por permanecer “imersa e sepultada no corpo, é naturalmente inclinada a sentir as coisas do corpo e deve usar demasiado

---

<sup>274</sup> III, 140; II, 438.

<sup>275</sup> III, 141; II, 440.

<sup>276</sup> III, 140; II, 439.

<sup>277</sup> I, 52; I, 45.

<sup>278</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §120.

esforço e fadiga para se compreender a si mesma, como o olho corporal que vê todos os objectos fora de si e necessita do espelho para se ver a si próprio.”<sup>279</sup> No início da *Recherche*, a indefinição da mente é transferida para a indistinção dos quartos e das camas onde o narrador acorda, representando a dificuldade de se situar no espaço e no tempo após o sono: “Um homem que dorme tem em círculo à sua volta o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos.”<sup>280</sup>

O esforço e a fadiga da mente que se quer compreender a si mesma que Vico descreve na *Scienza nuova*, e que constituem a grande dificuldade do projecto de recuperar os princípios das nações a partir das modificações da própria mente, são equiparáveis à descrição proustiana do espírito que se sente ultrapassado por si próprio – pelo facto de ser simultaneamente explorador e país explorado, arqueólogo e Gradiva. Nesse ponto, o narrador da *Recherche* reconhece que a tarefa do espírito não é apenas exploradora, mas criadora: “Explorar? Não só; criar. Está diante de algo que não é ainda e que só ele pode tornar real e depois fazer entrar na sua luz.”<sup>281</sup> A exploração do narrador proustiano terá de ser especular e incidir sobre a própria mente, sobre os seus princípios indefinidos.

## 2. Certos filósofos

Após ter decidido casar com Albertine no final de *Sodome et Gomorrhe*, o narrador reconhece, no início de *La Prisonnière*, que a felicidade que sentia na

---

<sup>279</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §331.

<sup>280</sup> I, 11; I, 5.

<sup>281</sup> I, 52; I, 45.

companhia dela era inferior à que um dia bonito lhe trazia. Admite, então, que em dias bonitos, em vez de a mandar logo chamar para o seu quarto, preferia ficar alguns momentos a sós com o “pequeno personagem interior que saudava o Sol cantando”.<sup>282</sup> Este constitui um dos personagens essenciais que o compõem, um de dois ou três “de vida mais resistente que os outros”, que subsistirão “quando a doença acabar por atirá-los ao chão, um após outro”, sendo comparado ao homenzinho barométrico “que o oculista de Combray pusera na montra para indicar o tempo que fazia e que, tirando o capuz quando fazia sol, tornava a pô-lo se ia chover.”<sup>283</sup> Enquanto no terceiro capítulo de *Contre Sainte-Beuve*, matriz desta passagem de *La Prisonnière*, é o “petit bonhomme” que permanece de pé até ao fim, não é tão claro, na *Recherche*, que seja este o último sobrevivente.<sup>284</sup> Embora o narrador admita que, quando os seus outros “eus” tiverem morrido, o “pequeno personagem barométrico” continuará a tirar o capuz e a cantar em dias de sol, este compete com “um certo filósofo que só se sente feliz quando descobre entre duas obras de arte, entre duas sensações, uma parte comum.”<sup>285</sup> Como tentarei mostrar, não é por acaso que a luta pela sobrevivência entre “eus” ou personagens essenciais que compõem o narrador da *Recherche* será travada entre o homenzinho barométrico e o “certo filósofo” que se sente feliz perante a descoberta de elementos comuns entre duas obras de arte ou sensações.<sup>286</sup>

---

<sup>282</sup> V, 8; IV, 522.

<sup>283</sup> V, 8; IV, 522.

<sup>284</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (préface de Bernard de Fallois). Paris: Gallimard, 1954, pp. 76-77.

<sup>285</sup> V, 8; IV, 522.

<sup>286</sup> O “petit capucin d’opticien” de *Contre Sainte-Beuve* está na origem do “barómetro vivo” em que, por herança paterna, o narrador da *Recherche* se vai transformando: “Já bastava que me parecesse exageradamente com o meu pai, ao ponto de não me limitar como ele a consultar o barómetro, mas de eu próprio me tornar um barómetro vivo.” V, 73; III, 586.

O filósofo proustiano que retira felicidade da afinidade entre obras de arte ou sensações volta a fazer a sua aparição nos parágrafos iniciais do último capítulo de *Contre Sainte-Beuve*. Miguel Tamen toma-os para análise num ensaio em que reflecte sobre a “estranha mistura de talentos nada especiais” que Proust aí atribui a leitores e escritores; ou, por outras palavras, sobre a relação entre ler e escrever. O primeiro talento, enunciado logo no primeiro parágrafo do referido capítulo, é o de distinguir: ler um autor é distinguir sob as palavras a toada da canção.<sup>287</sup> A respeito desta frase, Miguel Tamen sugere que o verbo “distinguer” evoca a etimologia do verbo grego “*krinein*” [“distinguir o trigo do joio”], de onde deriva o termo “crítica”.<sup>288</sup> No ensaio, a descrição proustiana de um hábito de leitura (“quando lia um autor”) dá assim lugar a uma descrição emblemática da actividade da crítica.

O segundo talento é o de repetir, ou, de acordo com a metáfora musical que organiza o início do capítulo de *Contre Sainte-Beuve*, cantarolar [“*chantonner*”]: ler um autor é repetir cantarolando a toada que se distinguiu sob as palavras da canção.<sup>289</sup> A referência ao “ouvido especial, mais fino e mais exacto que o dos outros” [“*cette oreille-là plus fine et plus juste que bien d’autres*”]<sup>290</sup> no segundo

---

<sup>287</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 301.

<sup>288</sup> Miguel Tamen, “A origem da obra de arte literária: o caso de Proust”, in M. S. Lourenço, *A Cultura da Subtileza. Aspectos da Filosofia Analítica*. Lisboa: Gradiva, 1995, p. 151.

<sup>289</sup> Miguel Tamen, *op. cit.*, pp. 151 e 156. Para Miguel Tamen, a acção de repetir cantarolando descrita em *Contre Sainte-Beuve* é simultaneamente trivial (cantarolar não é cantar), deslocada (a toada cantarolada é por vezes acelerada, retardada ou interrompida) e não intencional (a cantarola ocorre sem que o crítico disso se aperceba). No diálogo que se segue ao ensaio, M. S. Lourenço contrapõe a esta a opinião de que, por um lado, não existe trivialização na actividade descrita por Proust, no sentido em que “*chantonner*” não tem de implicar cantar de forma imperfeita, podendo querer dizer apenas “cantar a meia-voz” (*mezzo forte* ou *marcato*); e, por outro lado, que as acelerações ou retardamentos associados à acção de “*chantonner*” são uma instância da dita “atitude musical” de Proust, isto é, do seu bom ouvido.

<sup>290</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 301.



parágrafo assinala a transição entre os talentos ou aptidões do leitor e os do escritor. Sendo o ouvido fino e exacto uma característica comum a ambos, é significativo que Proust não pareça atribuir à leitura uma prioridade genética sobre a escrita: nesse sentido, ler um autor como o fazia o narrador de *Contre Sainte-Beuve* é já escrever. O dom do ouvido especial é associado à prática dos “pastiches”, pela razão de que “no escritor, quando se domina a música, depressa vêm as palavras”.<sup>291</sup> No entanto, Proust não se inclui no grupo dos escritores, e a razão para essa exclusão, conclui, é o facto de nunca ter conseguido trabalhar. À semelhança do que se observa na *Recherche*, não conseguir trabalhar é, para o narrador de *Contre Sainte-Beuve*, sinal de não saber escrever [“n’ayant jamais pu travailler, je ne savais écrire”]. Porém, ainda que afirme nunca ter usado o dom do ouvido fino e exacto (entende-se que usá-lo seria escrever uma obra literária e não fazer “pastiches”), Proust considera-o um dom intermitente que, em períodos diferentes da sua vida, parecia estar vivo, embora não fortificado e cedo enfraquecido e morto.

Ao talento para os “pastiches” é justaposto o talento diferente de descobrir um laço profundo entre duas ideias ou duas sensações; como o primeiro, este também nunca fora utilizado na totalidade. Esse talento deve então relacionar-se com a descrição do ouvido que encontra harmonias finas que outros são incapazes de sentir, como se lê no terceiro parágrafo do último capítulo de *Contre Sainte-Beuve*.<sup>292</sup> Miguel Tamen nota de passagem que o talento para as semelhanças de que fala o narrador remete para o talento para as metáforas que Aristóteles

---

<sup>291</sup> Note-se que a metáfora musical do ouvido apurado é também usada, na *Recherche*, quando está em causa a capacidade de detectar mentiras. V, 171; III, 684.

<sup>292</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 302.

famosamente discute no capítulo XXII da *Poética*. De acordo com a definição aristotélica de poesia, uma das principais características do bom poeta é a capacidade de criar boas metáforas. O bom poeta deve ser capaz de construir enredos verosímeis, de representar uma acção una e personagens que ajam coerentemente e sejam modelos de determinados traços de carácter (como, por exemplo, Homero fez de Aquiles um modelo de inflexibilidade); além disso, deve ser “bom nas metáforas”. A metáfora consiste na “transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do género para a espécie ou da espécie para o género ou de uma espécie para outra por analogia.”<sup>293</sup> Segundo Aristóteles, “é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de talento, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que percepcionar as semelhanças.”<sup>294</sup> Perceber semelhanças entre coisas e, conseqüentemente, ser capaz de criar uma boa metáfora são qualidades constitutivas de uma boa imitação. De acordo com a descrição aristotélica, o prazer que sente o poeta ao perceber que certas coisas são semelhantes é o mesmo tipo de prazer que sente o leitor ou espectador ao reconhecer as semelhanças que antes não eram evidentes.

No caso do “certo filósofo” proustiano, o dom de descobrir ou percepcionar as semelhanças é anunciado, no segundo parágrafo do último capítulo de *Contre Sainte-Beuve*, como um dom que “aura de la peine”. Observa o narrador que é muitas vezes quando está mais doente, quando já não tem forças ou ideias na cabeça, quando se encontra numa situação de esvaziamento, que esse “eu”, essa “personagem” ou esse “filósofo” se sente mais apto a descobrir os vínculos ou

---

<sup>293</sup> Aristóteles, *Poética* (tradução e notas de Ana Maria Valente), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 83 (1457 b).

<sup>294</sup> *Idem*, p. 90 (1459 a).

laços entre duas ideias ou sensações distintas. Miguel Tamen conclui que a capacidade proustiana de perceber uma harmonia entre duas ideias ou impressões “não equivale a um excesso de percepção, antes a um defeito de sensibilidade”.<sup>295</sup> Como qualquer leitor da *Recherche* reconhecerá, o defeito de sensibilidade é reconhecido pelo próprio narrador, multiplicando-se ao longo do romance as suas queixas sobre aquilo a que chama uma “incapacidade de ver e ouvir.”<sup>296</sup>

Mas como pode o ouvido fino e justo coexistir com a incapacidade de ouvir? Ou, por outras palavras, como pode um talento musical, que por vezes resulta em “pastiches”, ser definido em termos de um defeito de sensibilidade? Dito ainda de outra forma, se o que caracteriza o bom ouvido do narrador proustiano é a capacidade de distinguir sob as palavras a toada da canção que ouve – o que lhe permite imitá-la – o que falta para, depois de dominada a música, virem as palavras? As respostas para estas perguntas devem procurar-se nas descrições que Proust oferece, ao longo da *Recherche*, para o seu defeito particular – concedendo, para já, que se trata de um defeito, isto é, de uma ausência ou falta de qualquer coisa.

Passe-se, por um momento, da metáfora auditiva para a metáfora visual – que, de resto, estava já implícita na referência ao homenzinho barométrico na montra do oculista de Combray. Em *Du côté de chez Swann*, o narrador aponta para a sua inépcia inicial em perceber de que cor eram os olhos de Gilberte, decorrente do que entende consistir na sua incapacidade de “reduzir aos seus elementos objectivos uma impressão forte”, numa insuficiência de “espírito de

---

<sup>295</sup> Miguel Tamen, *op. cit.*, p. 153.

<sup>296</sup> VII, 27; IV 296.

observação’.”<sup>297</sup> Na verdade, a incapacidade do narrador de reduzir a elementos objectivos a impressão forte de Gilberte deve-se à impossibilidade de separar a filha de Swann do momento da sua aparição primordial, em Tansonville. Pelo facto de não conseguir separar da cor dos olhos de Gilberte a noção que tinha deles, durante muito tempo, sempre que o narrador tornava a pensar nela “a recordação do brilho daqueles olhos apresentava-se-[lh]e imediatamente como sendo de um azul-vivo, visto que ela era loira.”<sup>298</sup> Os olhos de Gilberte eram na verdade negros, e fora a proximidade do cabelo loiro que levou o narrador da *Recherche* a conservar em si a impressão de que o brilho dos olhos da amiga provinha da sua cor: estes pareciam azuis não só pelo facto de ela pertencer à família das loiras mas também por ser uma loira que foi vista pela primeira vez envolta no cenário dos espinheiros rosados do lado de Méséglise.

Se Gilberte e Tansonville formam, na imaginação do narrador da *Recherche*, uma unidade, a filha de Swann não constitui, no entanto, caso único. No ensaio “Métonymie chez Proust”, Gérard Genette considera que a unidade composta por mulheres e terras circundantes descreve o “contágio metonímico” ou “assimilação por vizinhança” a que estão sujeitos muitos dos temas do romance de Proust. Genette analisa os vários casos em que relações metafóricas, fundadas em associações baseadas na semelhança, são apoiadas e motivadas por relações metonímicas, fundadas em associações baseadas na contiguidade.<sup>299</sup> Na *Recherche*, segundo Genette, um dos casos paradigmáticos em que é a relação de proximidade a comandar a relação de parecença – isto é, em que se verifica uma

---

<sup>297</sup> I, 150; I, 139.

<sup>298</sup> I, 150; I, 139.

<sup>299</sup> Gérard Genette, *Figures III*. Paris : Éd. du Seuil, 1972, p. 53.

projectão da relação de contiguidade ou adjacência sobre a relação analógica – seria justamente o da contaminação de pessoas e objectos pelo seu ambiente circundante, com o qual adquirem semelhanças que só podem ser justificadas à luz da sua proximidade espacial. Defende então Genette que, para Proust, a proximidade de duas imagens ou sensações seria frequentemente razão suficiente para estabelecer uma relação de semelhança entre estas.<sup>300</sup>

Nesse sentido, para o narrador da *Recherche*, a incapacidade de separar terras e mulheres – responsável por que desejasse “uma camponesa de Méséglise ou de Roussainville, uma pescadora de Balbec, tal como desejava Méséglise e Balbec”<sup>301</sup> – é considerada um efeito da mesma espécie de erro de percepção (atribuída à ignorância infantil) a respeito da verdadeira relação de proximidade entre os caminhos de Guermantes e de Méséglise. Lê-se, então, em *Du côté de chez Swann*:

(...) por ter para sempre indissolivelmente ligado em mim impressões diferentes só porque eles mas tinham feito experimentar ao mesmo tempo, o lado de Méséglise ou o lado de Guermantes expuseram-me, para o futuro, a muitas decepções e até a muitos erros. Porque muitas vezes quis rever uma pessoa sem discernir que era simplesmente porque ela me recordava uma sebe de espinheiros, e fui induzido a acreditar, a fazer acreditar numa recrudescência de afeição devido a um simples desejo de viagem.<sup>302</sup>

Com efeito, para o narrador da *Recherche*, amar (ou pensar que ama) uma mulher equivale muitas vezes a desejar ir a determinada terra, porque as mulheres são vistas como o produto necessário de uma terra: possuir Albertine seria uma forma imperfeita de possuir Balbec e possuir Oriane seria uma forma imperfeita

---

<sup>300</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 45.

<sup>301</sup> I, 167; I, 155.

<sup>302</sup> I, 196; I, 183.

de possuir Guermantes. Mais, a curiosidade do narrador por determinada mulher provém da mesma fonte de onde brota a curiosidade por uma terra desconhecida: do desejo de desvendar um mistério com origem na própria imaginação. Como observa o narrador a propósito de uma empregada de leitaria que lhe despertara a curiosidade, em Paris: “A curiosidade amorosa é como a que em nós é provocada pelos nomes de terras: sempre frustrada, renasce e permanece insaciável.”<sup>303</sup> Se mulheres e terras se encontram frequentemente ligadas, tal não se deve somente ao “acaso de uma simples associação de pensamentos”, como esclarece o narrador, referindo-se ainda aos desejos de camponesas do lado de Méséglise.

(...) se imaginava sempre em torno da mulher que amava os lugares que então mais desejava, se é certo que gostaria que fosse ela a levar-me a visitá-los, que me abrisse o acesso a um mundo desconhecido, tal não se devia ao acaso de uma simples associação de pensamentos; não, é que os meus sonhos de viagem e de amor não passavam de momentos – que hoje separo artificialmente como se praticasse cortes a alturas diferentes de um jacto de água irisado e aparentemente imóvel – num mesmo e indesviável jorrar de todas as forças da minha vida.<sup>304</sup>

A referência à “simples associação de pensamentos” remete, na verdade, para a distinção que Samuel Taylor Coleridge estabelece entre “fancy” e “imagination” na *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions* (1817). Relembrando, no capítulo IV dessa obra, a impressão invulgar que o primeiro contacto com a poesia de Wordsworth lhe deixara, Coleridge observa que a sua excelência consistia, entre outras características, no “delicado equilíbrio de verdade na observação com a faculdade imaginativa e modificação

---

<sup>303</sup> V, 136; III, 649.

<sup>304</sup> I, 95; I, 86.

dos objectos observados.”<sup>305</sup> É a excelência dos poemas de Wordsworth, constitutiva também do seu carácter, que conduz Coleridge à suspeita e à convicção de que “fancy” e “imagination” são faculdades distintas – e à conclusão de que Wordsworth é o poeta da imaginação. Ao distinguir “fancy” e “imagination”, Coleridge está sobretudo interessado em fundamentar este último conceito, de modo a estabelecer uma base filosófica para a apreciação do génio poético de Wordsworth, na medida em que as características da sua poesia e da sua mente se espelham: “tal como é, assim escreve” [“such he is, so he writes”].<sup>306</sup>

Para Coleridge, “fancy” e “imagination” dizem respeito a duas faculdades distintas e não a graus diferentes da mesma faculdade humana (embora Coleridge conceda que não é fácil conceber uma tradução mais apropriada para o termo grego *fantasia* que o latino *imaginatio*). Enquanto “fancy” é considerada uma manifestação literária do poder de associação, “imagination” refere a capacidade de criar modificando e de formar unificando. A imaginação tem um poder sintético e assimilativo, é essencialmente vital (orgânica) e geradora de novas formas; por seu lado, a fantasia é mecânica e meramente associativa, constituindo um modo de memória emancipado do tempo e do espaço.<sup>307</sup>

A distinção que Coleridge estabelece entre “fancy” e “imagination” – “uma diferenciação lacónica”, segundo M. H. Abrams<sup>308</sup> – contrasta com a consideração de Wordsworth, no prefácio aos *Poems* (1815), de que entre as faculdades necessárias à produção de poesia se encontram, em conjunção, as da Fantasia e da

---

<sup>305</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (N. Leask, ed.). London: Everyman, 1997, IV, p. 54.

<sup>306</sup> *Idem*, XXII, p. 284.

<sup>307</sup> *Idem*, XIII, p. 175.

<sup>308</sup> M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford U.P., 1971, p. 167.

Imaginação, responsáveis por “modificar, criar e associar.”<sup>309</sup> No início do capítulo X da *Biographia Literaria*, Coleridge forja um novo termo que permita definir com exactidão o conceito de “imagination”: “esemplastic”, que significa, a partir dos termos gregos de que deriva, “to shape into one”.<sup>310</sup> A imaginação é “esemplástica” porque combina e assimila elementos divergentes, formando com eles um todo.

A qualidade imaginativa que, segundo Coleridge, caracteriza os poemas de Wordsworth parece apropriada para descrever o “certo filósofo” de *La Prisonnière* que “só se sente feliz quando descobre entre duas obras de arte, entre duas sensações, uma parte comum.” Por outro lado, os termos proustianos poderiam descrever também com justiça o filósofo napolitano. Nas páginas da *Vita*, Vico declara que o seu engenho sempre se comprazera em observar, através da leitura frequente de oradores, históricos e poetas, laços que, por uma razão comum, ligassem umas às outras “lontanissime cose”.<sup>311</sup> E em *De nostri temporis studiorum ratione* (1709), afirma que o talento próprio dos filósofos consistia em perceber as analogias existentes entre matérias diferentes e distantes.<sup>312</sup>

É na *Scienza nuova*, contudo, que se pode encontrar a maior afinidade entre o talento do “certo filósofo” proustiano e o talento que Vico atribui aos primeiros poetas e fundadores das nações gentias, precursores de qualquer espécie de filosofia. Estou a sugerir, esclareça-se, que o talento proustiano para descobrir harmonias e semelhanças, descrito em termos de um defeito de visão ou de

---

<sup>309</sup> William Wordsworth, *The Major Works* (Stephen Gill ed.). Oxford: Oxford U.P., 2000, p. 626.

<sup>310</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, X, p. 97.

<sup>311</sup> Giambattista Vico, *Vita*, p.16

<sup>312</sup> Giambattista Vico, *De nostri*, p. 116.



audição, pode ser explicado à luz da teoria viconiana de que os primeiros poetas tinham um defeito de raciocínio. A incapacidade do narrador da *Recherche* de reduzir aos seus elementos objectivos uma impressão forte, que o fazia unir “esemplasticamente” terras e mulheres, pode ser vista como uma instância da “tópica sensível” dos poetas gigantes viconianos, a partir da qual “uniam as propriedades, ou qualidades, ou relações, por assim dizer, concretas dos indivíduos ou das espécies, e com elas formavam os seus géneros poéticos.”<sup>313</sup>

É na base dessa ideia que deve ser entendido o postulado viconiano de que as línguas não foram formadas “por pacto” [“a placito”], isto é, por convenção, mas sim por “translações [“trasporti”] de naturezas, ou de propriedades naturais, ou de efeitos sensíveis” dos objectos do mundo.<sup>314</sup> O que Vico defende é que a história das línguas começa com transportes de significados, associações imaginativas, metáforas e metonímias; antes de constituírem um tipo de adorno usado por escritores, as metáforas foram uma linguagem comum.

Vico defende ainda que a poesia nasceu da pobreza da língua e da necessidade de expressão dos primeiros homens, decorrente do defeito de raciocínio que caracterizava a forma rudimentar do seu pensamento.<sup>315</sup> A língua poética foi “uma fala por semelhanças, imagens, comparações, nascida da inópia de géneros e de espécies, que são necessários para definir as coisas com propriedade.”<sup>316</sup> Em termos viconianos, um defeito de raciocínio é uma das condições necessárias para a criação de metáforas.

---

<sup>313</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §495.

<sup>314</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §444.

<sup>315</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §456.

<sup>316</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §832.

Por não ser capaz de escrever, também o narrador da *Recherche* quando jovem temia ter um “defeito de raciocínio”. Procurando assuntos “em que pudesse pôr de pé um significado filosófico infinito”, perante o insucesso em encontrá-los sentia-se impotente e vazio, temia não ter gênio ou que “uma doença cerebral o impedisse de nascer.”<sup>317</sup> O buraco negro que o narrador da *Recherche* sentia no espírito era resultado de uma ideia inicial que se vem a revelar falsa: a ideia de que, numa grande obra literária, o assunto deve preceder a escrita, bem como a ideia de que o assunto de um romance deve ser filosófico.<sup>318</sup> A falta de confiança no talento para a escrita deriva de uma ideia falsa a respeito do que deve ser a escrita, a literatura, e mesmo a filosofia. O narrador perceberá, no entanto, que o romance não pode seguir um plano previamente definido, como prévio não pode ser, a existir, o seu “assunto” – esta é, esclareça-se, uma intuição viconiana.

Nesse sentido, as referências recorrentes do narrador à sua incapacidade de ver, de ouvir e de trabalhar constituem os *topoi* que fazem crescer o romance, como o defeito de raciocínio dos poetas gigantes se converteu na força imaginativa criadora de todas as instituições humanas. O defeito de sensibilidade do narrador proustiano resulta, à semelhança do que acontece com os poetas gigantes viconianos, de um estado de carência e de fraqueza que se converte na condição necessária para o movimento de força vital em que consiste a criação. O defeito de

---

<sup>317</sup> Nesses momentos, o narrador imaginava poder contar com a ajuda do pai para “resolver aquilo”, pois talvez “aquela ausência de gênio, aquele buraco negro que se cavava no [s]eu espírito quando procurava o assunto dos [s]eus escritos futuros, não passasse também de uma ilusão sem consistência e cessasse por intervenção do [s]eu pai, que teria convencionado com o Governo e com a Providência que [ele] seria o primeiro escritor da época.” I, 183; I, 171.

<sup>318</sup> A primeira referência do narrador da *Recherche* ao desejo de ser escritor é feita quase de passagem, sendo associada ao desejo de impressionar a duquesa de Guermantes com as suas qualidades literárias: “Fazia-me contar-lhe os temas dos poemas que eu tencionava compor. E esses sonhos advertiam-me de que, já que queria ser um dia escritor, era tempo de saber o que contava escrever.” I, 183; I, 170.

sensibilidade contribui, assim, para o crescimento do romance que é uma meditação sobre os princípios indefinidos e obscuros de um romance.

No caso dos poetas gigantes viconianos, há um sentido segundo o qual o próprio texto da *Scienza nuova* é criado por aqueles grandes corpos que fundaram as nações. Nesse sentido, também a narrativa de Vico fornece elementos para responder à pergunta que Michael Riffaterre coloca no ensaio “Prosopopeia” – “pode a prosopopeia gerar uma narrativa?” – e à qual responde afirmativamente com evidências provenientes da *Recherche*. A noção de “prosopopeia” analisada por Riffaterre constitui uma resposta ao ensaio de Paul de Man “Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre’s Poetics of Reading”, a partir de uma análise do poema de Victor Hugo “Ecrit sur la vitre d’une fenêtre flamande”. Contra Paul de Man, Riffaterre conclui que existe prosopopeia no modo narrativo; numa narrativa, a prosopopeia é cômica ou figural, gerando subtextos ou matrizes dentro do texto, os quais funcionariam como irrupções do lírico na narrativa.<sup>319</sup> Nas narrativas, os subtextos ou matrizes (hipogramas, na terminologia de Saussure) desenvolvem-se porque as prosopopeias reproduzem repetidamente uma experiência inicial – que é, para Riffaterre, a história do “eu” projectando-se ou inscrevendo-se no seu ambiente.

A figura da prosopopeia é, além disso, suposicional, no sentido em que pressupõe uma animação de objectos inanimados, sendo a suposição inferida a partir de uma “mock hypothesis” (uma brincadeira ou uma ficção). Como assinala Paul de Man em “Autobiography As De-Facement”, a prosopopeia é a ficção de uma apóstrofe a uma entidade ausente, morta ou muda, que lhe coloca uma

---

<sup>319</sup> Michael Riffaterre, “Prosopopeia”, *Yale French Studies*, nº 69, 1985, pp. 107-123.

possibilidade de resposta e lhe confere voz, poder de discurso e uma cara: a expressão grega “*prosopon poien*” significa “conferir uma máscara ou uma cara.”<sup>320</sup> À ideia de que a prosopopeia representa a verdade através de uma ficção, Riffaterre acrescenta que esta seria supositiva porque a animação do objecto a que é dada uma máscara constitui uma impossibilidade; ademais, a máscara é posta sobre uma coisa que pode nem sequer ter uma cara. Se a prosopopeia consiste numa animação do inanimado, tal animação contém então o ponto de vista de quem anima, que corresponde sempre a um autor. No ensaio supracitado, Riffaterre defende que, no caso do romance de Proust, o objecto que recebe a máscara é já um texto e inscreve um escritor. A máscara posicionaria o leitor num modo interpretativo específico, o qual, na *Recherche*, parece coincidir com o desejo que se investiu no objecto sobre o qual é colocada a máscara.

A esse respeito, Riffaterre analisa aquele que considera um dos subtextos mais desenvolvidos na *Recherche*, o da memória do “cabinet”. Tratava-se de um quartinho no sótão da casa de Combray que servia de refúgio ao jovem narrador, por ser o único que lhe era permitido fechar à chave em todas as ocupações que “exigiam uma inviolável solidão: a leitura, o devaneio, as lágrimas e a volúpia.”<sup>321</sup> Do “cabinet” avistava-se o torreão de Roussainville, ao qual o narrador atribui o papel de confidente dos seus primeiros desejos, e à vista do qual faz as primeiras explorações sexuais, como se lê na seguinte passagem:

---

<sup>320</sup> Para Paul de Man, a prosopopeia é considerada não só o tropo lírico por excelência mas também a figura dominante do epitáfio e da autobiografia. *The Rhetoric of Romanticism*, N.Y.: Columbia U.P., pp. 75-76.

<sup>321</sup> I, 19; I, 12.

(...) no alto da nossa casa de Combray, no pequeno gabinete a cheirar a lírios, apenas via a sua torre no meio da vidraça da janela entreaberta, enquanto, com as hesitações heroicas do viajante que inicia uma exploração ou do desesperado que se suicida, desfalecente, abria dentro de mim mesmo um caminho desconhecido e que julgava mortal, até ao momento em que um rasto natural como de um caracol se juntava às folhas da groselheira-brava que se inclinavam para mim.<sup>322</sup>

Este subtexto encontra a sua matriz no primeiro capítulo de *Contre Sainte-Beuve*, “Sommeils”, que relata o episódio da primeira masturbação do narrador, aos doze anos de idade. Enquanto a *Recherche* reprime os detalhes mais explícitos desse episódio, em *Contre Sainte-Beuve* o narrador proustiano estabelece uma identidade entre o orgasmo solitário, de que é autor, e a autoridade do escritor. No momento descrito, o narrador sente que o tempo interrompe o seu curso, e quando recorda o momento volta a sentir a coincidência entre o prazer e o triunfo sobre o tempo. É possível afirmar que a expressão “à la recherche d’un plaisir que je ne connaissais pas” [“em busca de um prazer desconhecido”], em *Contre Sainte-Beuve*, estaria assim na origem da narrativa da outra “recherche”.<sup>323</sup> Nos termos da *Recherche*, “un plaisir que je ne connaissais pas” seria uma boa definição de “temps perdu”: tempo que o narrador perdeu enquanto não escrevia o romance, mas que, por constituir uma “exploração de si-mesmo”,<sup>324</sup> se aproxima da actividade da escrita.

Voltando à leitura de Riffaterre, o que o narrador da *Recherche* projecta sobre as coisas é o seu ponto de vista – de uma janela, à semelhança do narrador

---

<sup>322</sup> I, 168; I, 156. Mais tarde, no final de *Albertine disparue*, Gilberte confessará ao narrador que, em criança, costumava ir brincar com amigos para as ruínas do torreão de Tansonville, sendo também as suas brincadeiras exploratórias, mas não solitárias (VI, 280; IV, 269). O narrador concluirá que “Gilberte estava nessa época de veras do lado de Méséglise” (VI, 283; IV, 272).

<sup>323</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 64.

<sup>324</sup> *Ibidem*.

do poema de Victor Hugo – ou seja, o seu desejo. O escritor não faria mais do que reproduzir esse momento inicial de controlo do mundo, sendo o texto que escreve o “rasto” deixado pelo seu desejo. Como observa Riffaterre, a experiência de prazer solitário e criador experimentado no quartinho da casa de Combray é revivida sempre que o conforto, a segurança e a privacidade desse ambiente de reclusão são reencontrados. O “cabinet” renasce através de uma prosopopeia, sendo essa a figura que estabelece a relação entre o presente e o passado – no sentido em que, na *Recherche*, os quartos de Doncières e do hotel de Balbec encerram a promessa de segurança do quartinho da infância, onde o narrador, protegido, pode dominar o mundo e ser autor das suas fantasias.

Na *Recherche*, os passeios solitários do jovem narrador pela mata de Roussainville que se seguiam a tardes de leitura eram dominados pela expectativa de ver aparecer à sua frente uma mulher saída dos bosques. Após tantas horas a ler, em imobilidade, o corpo do narrador acumulara uma quantidade de animação e velocidade que tinham de ser gastas; em consequência desse excedente de energia acumulada, encontrando-se em movimento, o corpo tinha de gastá-la:

Quando estava cansado de ler toda a manhã na sala, lançava sobre os ombros a minha capa de escocês e saía: o meu corpo, havia muito tempo obrigado a manter a imobilidade, mas que se tinha carregado de animação e de velocidade acumuladas, precisava a seguir, como um pião que se larga, de as gastar em todas as direcções. As paredes das casas, a sebe de Tansonville, as árvores da mata de Roussainville, as moitas adossadas a Montjouvain, recebiam pancadas de guarda-chuva ou de bengala, ouviam gritos alegres, que não passavam, umas e outros, de ideias confusas que me exaltavam e que não atingiram o repouso na luz, por terem preferido a um lento e difícil esclarecimento o prazer de uma derivação mais fácil para uma saída imediata. (...) E vendo na água e na superfície da parede um pálido sorriso responder ao sorriso do céu, exclamei com todo o meu

entusiasmo, brandindo o guarda-chuva fechado: «Toma, toma, toma, toma.» [“Zut, zut, zut, zut.”]<sup>325</sup>

Esta passagem é tão prosopopeica quanto viconiana. Na história da humanidade que Vico narra, a origem do pensamento é inseparável da origem da poesia, que é por sua vez inseparável das propriedades dos gigantes. Por outras palavras, para Vico a primeira forma de pensamento humano foi poética pela razão de que a poesia nasceu de um acto primordial de animação ou vivificação de coisas inanimadas. Vico chega então a uma noção de poesia segundo a qual o poeta é um gigante, de imaginação proporcional ao corpo, que projecta no mundo as suas sensações robustas, dando corpo, rosto e voz àquilo que não o tem. Na *Scienza nuova*, ao animar o inanimado, os gigantes representam o próprio Vico a dar voz, cara e corpo à história remota da humanidade e aos seus autores.

Em *Le temps retrouvé*, na véspera de partir de Tansonville, o narrador queixa-se novamente da sua incapacidade de ver e de ouvir, desta vez após ter lido as páginas do diário dos Goncourt (com efeito, um “pastiche” da autoria do próprio Proust). No meio de tanta falta de talento literário, havia algo que o tranquilizava: é que a incapacidade de ver e de ouvir coexistia com uma personagem que “sabia ver mais ou menos bem”, uma “personagem intermitente, que só ganhava vida quando se manifestava alguma essência geral, comum, a várias coisas, que era o seu alimento e a sua alegria.”<sup>326</sup> Voltando ao início do último capítulo de *Contre Sainte-Beuve* e à descrição do dom penoso de encontrar um laço profundo entre duas ideias ou duas sensações, cite-se parte do segundo

---

<sup>325</sup> I, 164, 165; I, 152, 153.

<sup>326</sup> VII, 27; IV, 296.

parágrafo, em que o narrador associa a debilidade do talento de criar harmonias à acção de brincar sobre ruínas:

E este rapaz que brinca em mim sobre as ruínas não tem necessidade de qualquer alimento, alimenta-se simplesmente do prazer que lhe dá a visão da ideia que descobre, cria essa ideia, é criado por ela, morre, mas é ressuscitado por uma ideia (...).<sup>327</sup>

O rapaz que brinca sobre as ruínas e se diverte a fazê-lo é identificado com aquele que sente entre duas impressões ou ideias uma harmonia fina.<sup>328</sup> Ele cria as harmonias e vive delas, e por muito prolongado que seja o sono ou o adormecimento que se segue à descoberta ou criação de harmonias (é a mesma coisa), o rapaz harmónico renasce à vista de um novo laço: “se soulève, germe, grandit”. Não é por acaso que as metáforas de que se serve Proust estão semanticamente próximas dos campos lexicais da germinação e do cultivo: sendo o dom das harmonias intermitente, este parece estar também sujeito aos ciclos da vida e da morte, aos ciclos de Saturno, deus protector das sementes e das colheitas, que ceifa o trigo e as vidas humanas. O rapaz de *Contre Sainte-Beuve* que brinca sobre as ruínas identifica-se com o “certo filósofo” da *Recherche* que descobre e cria harmonias, com o homenzinho barométrico que tira o capuz quando está um dia de sol, e com o rapazinho que se ergue quando vê alguma coisa de outro tempo:

Quando torno a ver uma coisa de outro tempo é um rapazinho que se ergue. E a minha pessoa de hoje não passa de uma pedreira abandonada que julga que tudo o que contém é igual e monótono,

---

<sup>327</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 302. A tradução é de Miguel Tamen (*op. cit.*, p. 152).

<sup>328</sup> A mesma ideia é expressa nesta passagem: “A minha atenção só poderia fixar-se atraída por alguma realidade que se dirigisse à minha imaginação (...) ou algum elemento geral, comum a várias aparências e mais verdadeiro que elas, o qual por si mesmo acordava em mim um espírito interior e habitualmente sonolento, mas cuja subida à superfície da consciência me dava grande alegria.” V, 277; III, 788.



mas da qual cada recordação, como um escultor da Grécia, tira inúmeras estátuas.<sup>329</sup>

Se o narrador da *Recherche* se queixa de falta de ouvido e de visão, e se o narrador de *Contre Sainte-Beuve*, à semelhança do primeiro, afirma não saber escrever por nunca ter conseguido trabalhar, a verdade é que tais queixas e afirmações constituem a busca que funda o romance.<sup>330</sup> Essa é uma busca pelo prazer que sentia o homenzinho barométrico num dia de sol e o certo filósofo ao descobrir as semelhanças entre duas sensações ou obras distintas. “Pas de plaisir sans peine”, diz o provérbio; e reciprocamente, parece dizer Proust. O dom de descobrir semelhanças “aura de la peine”, mas ao mesmo tempo proporcionará o prazer da criação de uma ideia. Quando fala de prazer, o narrador de *Sainte-Beuve* está a falar de vida: ele cria as harmonias mas é graças a elas que o rapaz que brinca sobre ruínas se ergue, germina e cresce, pois para ele “existir e ser feliz é uma e a mesma coisa.”<sup>331</sup>

No sentido em que se alimenta das harmonias e das ideias que ele próprio cria, o rapaz que brinca sobre ruínas é viconiano. A respeito da mentalidade dos poetas gigantes, Vico afirmara que ao não entender as coisas o homem “faz de si essas coisas e, ao transformar-se nelas, vem a sê-lo.”<sup>332</sup> Como os poetas viconianos, o filósofo proustiano cria as suas próprias ideias e acredita nelas; e, na medida em que também elas o criam, transforma-se nas ideias criadas.

---

<sup>329</sup> VII, 206; IV, 464.

<sup>330</sup> A minha leitura aproxima-se da de Miguel Tamen no ponto em que, como afirma, “o excesso de esvaziamento coincide com o próprio romance.” Miguel Tamen, *op. cit.*, p. 159.

<sup>331</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 303.

<sup>332</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §405.

Na *Recherche*, o prazer da criação é descrito de modo exemplar no episódio da escrita do pequeno poema em prosa, nascido do prazer que o narrador sentira ao avistar no horizonte os campanários de Martinville – e que será, na verdade, o seu único escrito.<sup>333</sup> Os termos da descrição do episódio estão semanticamente próximos daqueles com que é apresentado o homenzinho meteorológico que saudava o sol cantando: com efeito, quando acabou de escrever o referido trecho, o narrador sentiu-se tão feliz que, como se “fosse uma galinha e acabasse de pôr um ovo, desat[ou] a cantar com toda a força.”<sup>334</sup> O prazer da criação de uma ideia – “um prazer não racional, a ilusão de uma espécie de fecundidade”, que distraía o narrador “do tédio e da sensação da [sua] impotência, que experimentara sempre que procurara um assunto filosófico para uma grande obra literária”<sup>335</sup> – é, em todo o caso, um prazer tão frágil quanto aquilo que o proporciona; tão frugal e incerto quanto o alimento que sustenta o rapaz que brinca sobre as ruínas.<sup>336</sup>

### 3. A musa da História

No final de *Albertine disparue*, na viagem de comboio de regresso a Paris, vindos de Veneza, o narrador e a mãe decidem abrir as duas cartas que lhes tinham chegado ao hotel onde passaram a temporada italiana. Por temer esgotar

---

<sup>333</sup> O pequeno poema em prosa é escrito em *Du côté de chez Swann*, mostrado ao senhor de Norpois em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, enviado para *Le Figaro* em *Le côté de Guermantes*, aguardado em *La prisonnière* e finalmente publicado em *Albertine disparue*.

<sup>334</sup> I, 193; I, 180.

<sup>335</sup> I, 190; I, 176

<sup>336</sup> Já dizia o pai do narrador, consolando-se do facto de o filho renunciar a uma carreira diplomática para se dedicar à literatura: “acima de tudo é preciso ter prazer no que se faz” [“il faut avant tout prendre du plaisir à ce qu'on fait”]. II, 59; I, 473.

logo no início da viagem o prazer que o filho poderia sentir ao ler as cartas, o que lhe tornaria a jornada menos fatigante, a mãe prefere revelar o seu conteúdo só após terem passado Pádua e Verona, algures entre Milão e Turim. As cartas anunciavam dois acontecimentos respeitantes a pessoas das suas relações. As notícias eram, com efeito, tão suculentas que se irão tornar, até à estação de Paris, motivo de conversa entre ambos, a qual se prolongará até estarem já instalados em casa. O que o narrador e a mãe comentam e discutem é o anúncio inesperado de dois casamentos, de duas alianças imprevistas que unem os fios da história: o casamento de Robert de Saint-Loup com Gilberte – aliança entre o lado de Guermantes e o lado de Swann/Forcheville –; e o casamento do “pequeno Cambremer”, sobrinho de Legrandin (que passara a chamar-se “Legrandin de Méséglise”), com a sobrinha do alfaiate Jupien, convertida por meio do senhor de Charlus em menina de Oloron – aliança entre um Cambremer e uma Guermantes.

A conversa é descrita nos seguintes termos:

Assim decorria na nossa sala de jantar, à luz do candeeiro que tanto as estimula, uma daquelas conversas [“causeries”] a que a sabedoria, não a das nações, mas a das famílias, apoderando-se de um acontecimento qualquer – morte, noivado, herança, ruína – e colocando-o sob a lente de aumentar da memória, confere todo o seu relevo, um relevo que dissocia, recua e situa em perspectiva em diversos pontos do espaço e do tempo aquilo que, para os que não viveram, parece amalgamado numa mesma superfície: os nomes dos falecidos, os sucessivos endereços, as origens da fortuna e as suas alterações, as mutações de propriedade.<sup>337</sup>

A conversa que decorre na sala de jantar entre o narrador e a mãe pertence a uma categoria a que é dado o significativo nome de “sabedoria das famílias” [“sagesse des familles”]. De acordo com a descrição, a sabedoria familiar tem a

---

<sup>337</sup> VI, 264; IV, 253 e 254.

função de transmitir às gerações futuras a verdade acerca dos acontecimentos que estão sob o seu domínio: as mortes, os noivados, as heranças, as ruínas. Colocados sob a lente de aumentar da memória, tais acontecimentos são clarificados, contextualizados e situados no tempo e no espaço a que pertencem.

Ora quando o narrador e a mãe comentam à mesa os dois casamentos anunciados nas cartas, relembrando que a marquesa de Saint-Loup fora outrora a menina Swann e que a menina de Oloron devia esse nome a um impulso paternal e perverso do barão de Charlus, estão a praticar a “nova arte crítica” que Vico expõe e defende na *Scienza nuova*, em que a filologia e a filosofia unem esforços para interpretar mitos antigos à luz do seu significado político ou civil. Discutir acontecimentos da história mitológica como casamentos, mortes ou alianças, colocá-los em perspectiva e identificar as contingências civis a que correspondem é o que Vico faz quando narra a história comum das nações, uma vez que “as primeiras fábulas deviam conter verdades civis e, por isso, ter sido as histórias dos primeiros povos.”<sup>338</sup>

Nessa “causerie”, o narrador e a mãe esclarecem os acontecimentos civis que compõem a mitologia familiar das personagens do romance: fala-se delas como se se contasse a história de seres de uma era longínqua – precisamente, a idade dos heróis. O assunto particular da conversa à luz do candeeiro da sala de jantar – os casamentos – evoca um dos costumes comuns das nações que Vico identificou (e é pertinente acrescentar, a este respeito, que é em eventos como baptizados, casamentos e funerais, onde se reúnem famílias, que frequentemente

---

<sup>338</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §198. Veja-se também *Sn44*, §817 (“as primeiras fábulas foram histórias”) e *Sn44*, §7 (“as fábulas heroicas foram histórias verdadeiras dos heróis e dos seus heroicos costumes”).

se discutem acontecimentos associados aos princípios viconianos das religiões, dos matrimónios e das sepulturas). Num certo sentido, à semelhança de Vico, Proust não distingue a sabedoria das famílias da sabedoria (ou ausência dela) das nações, servindo-se de uma analogia com a primeira para reflectir acerca da segunda. Durante a guerra, ao comparar as nações da França e da Alemanha a dois corpos, o narrador da *Recherche* reconhece que “os grandes conjuntos de indivíduos chamados ‘nações’ se comportam também, em certa medida, como indivíduos.”<sup>339</sup> A comparação desenvolve-se num sentido familiar – comum no romance, de resto:

A lógica que os guia [os grandes conjuntos de indivíduos chamados nações] é toda ela interior, e permanentemente refundida pela paixão, como a de pessoas que se enfrentam numa querela amorosa ou doméstica, como a querela de um filho com o pai, de uma cozinheira com a patroa, de uma mulher com o marido.<sup>340</sup>

Na *Scienza nuova*, a sabedoria familiar corresponde à sabedoria vulgar e comum dos primórdios da humanidade, fundada pelos poetas teólogos, assimilada pelos heroicos e que corre o risco de ser desperdiçada pelos homens excessivamente teóricos, caso estes se esqueçam dos seus princípios poéticos. Nesse sentido, é possível defender que praticar a sabedoria familiar como o fazem à mesa de jantar o narrador da *Recherche* e a sua mãe é uma forma de reconstruir linhagens que se aproxima da actividade do investigador conforme é concebida na

---

<sup>339</sup> VII, 88; IV, 352.

<sup>340</sup> VII, 88; IV, 352. Em *Le côté de Guermantes*, a propósito do estranho comportamento de Françoise pouco antes da morte da avó – a velha cozinheira da família não só interrompe os cuidados que prestava à doente para não ser mal-educada com um electricista que tinha sido chamado antes de a patroa adoecer, como, durante o agravamento da doença, Françoise volta a desaparecer para não fazer esperar a costureira a quem encomendara um vestido para o luto –, o narrador observa: “Os tolos julgam que as grandes dimensões dos fenómenos sociais são uma excelente ocasião para penetrar mais fundo na natureza humana; mas deviam, pelo contrário, compreender que descendo em profundidade numa individualidade é que teriam a possibilidade de compreender esses fenómenos.” III, 334; II, 626.

*Scienza nuova*, afinal uma instância da sabedoria das famílias evocada pelo narrador da *Recherche*.

Ao unir criticamente os fios das histórias familiares que compõem o romance, o narrador proustiano empreende um projecto análogo ao do autor da *Scienza nuova*. Fazer uma investigação em humanidades aproximar-se-ia, então, de ter uma “causerie” familiar, em que se procuram destrinçar, ordenar e explicar os fios das histórias comentadas, bem como o seu carácter essencialmente romanesco e narrativo. Uma investigação desse género estaria de acordo com a nova arte crítica ambicionada por Vico, que defende a busca de um conhecimento de causas na investigação dos princípios comuns das nações. Retome-se, então, a passagem de *Albertine disparue*:

Esta sabedoria é inspirada pela Musa que convém ignorar durante tanto tempo quanto possível se quisermos conservar alguma frescura de impressões e alguma virtude criadora, mas com que esses mesmos que a ignoraram deparam no entardecer da sua vida, na nave da velha igreja de província, a uma hora em que de repente não se sentem tão sensíveis à beleza eterna expressa pelas esculturas do altar como à ideia das sortes diversas que elas sofreram, ao passarem para uma ilustre colecção particular, para uma capela, seguidamente por um museu e regressando depois à igreja; como à sensação de que, ao caminharem por lá estão pisando um chão quase pensante, feito do último pó de Arnauld ou de Pascal, ou simplesmente como à decifração, talvez imaginando os rostos das frescas provincianas nas placas de cobre do genuflexório de madeira, os nomes das filhas do fidalgo da terra ou do notável – a Musa que recolheu tudo o que as musas mais elevadas da Filosofia e da Arte rejeitaram, tudo o que não está assente em verdade, tudo o que é apenas contingente mas igualmente revela outras leis: a História!<sup>341</sup>

A musa da História, inspiradora da sabedoria das famílias, génio de “tudo o que é apenas contingente mas igualmente revela outras leis”, surge diante dos que a ignoraram até “au soir de leur vie”. Nessa fase tardia, os monumentos não

---

<sup>341</sup> VI, 264 e 265; IV, 254.

representam ideias intemporais de beleza (que se encontram ao serviço das musas da Arte e da Filosofia), mas as contingências que lhes estão associadas. Só no entardecer da vida, na nave da velha igreja de província, é que aqueles que a ignoraram se tornam mais sensíveis ao facto de estarem pisando “un pavé presque pensant” do que às belezas eternas e essenciais expressas por uma estátua; mais sensíveis à ideia das sortes diversas que as esculturas do altar sofreram; e mais sensíveis à decifração.

Há um sentido segundo o qual, na *Recherche*, a tarefa de escrever um romance se aproxima da prática da adivinhação dos poetas viconianos – “divinos”, diz Vico, no sentido de “adivinhos”.<sup>342</sup> Enquanto efeito da musa da História, a sensibilidade à decifração pode relacionar-se com a adivinhação viconiana, não apenas no que diz respeito ao conhecimento do futuro e da própria consciência mas também à interpretação do passado.<sup>343</sup>

A intuição proustiana de que uma recordação indefinida é um enigma a ser decifrado é formulada em termos que ecoam Vico, numa passagem de *Le côté de Guermantes* em que, na carruagem em que aguardava Saint-Loup em Paris, o narrador revê certas noites de Rivebelle que o reconduziam a Combray; as recordações ou ideias que lhe surgiam são descritas como “deusas que por vezes se dignam tornar visíveis aos olhos de um mortal solitário, na curva de um caminho, ou mesmo no seu quarto, quando ele dorme e elas, no enquadramento da porta, lhe trazem a sua anunciação.”<sup>344</sup> E em *Le temps retrouvé*, a felicidade que o narrador sentira ao poisar os pés nas pedras irregulares do pátio do palacete dos

---

<sup>342</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §381.

<sup>343</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §342.

<sup>344</sup> III, 402; II, 692.

Guermantes parecia trazer-lhe uma adivinha: “Apanha-me à passagem se tiveres força para isso, e trata de resolver o enigma de felicidade que te proponho.”<sup>345</sup> O narrador conclui que a decifração se assemelhará à interpretação de caracteres hieroglíficos; sendo difícil, “só ela dava a ler alguma verdade.”<sup>346</sup>

A sensibilidade à musa da História não exclui, porém, a imaginação enquanto método de conhecimento do passado. Não há, para Proust e para Vico, uma distinção de tipo aristotélico entre a poesia e a história. O facto de a “causerie” familiar que o narrador proustiano descreve, à semelhança da história, ser localizada no território de contingências, não a torna menos poética. Aliás, é possível defender que o primeiro encontro do narrador da *Recherche* com a musa da História teve lugar na igreja de Combray, durante a missa de casamento da filha do doutor Percepied. Foi numa velha igreja de província que o narrador conheceu a descendente histórica de Genoveva de Brabante, uma das “brilhantes projecções que pareciam emanar de um passado merovíngio” que através da lanterna mágica povoavam as paredes do seu quarto em Combray.<sup>347</sup>

Segundo Vico, Clio começa a sua narração “pela genealogia dos heróis.”<sup>348</sup> Para o narrador da *Recherche*, os Guermantes são os heróis e pais fundadores de Combray. Vistos como tapeçarias (como a condessa de Guermantes na *Coroação de Ester* da igreja) ou vitrais (como Gilberto, o *Malvado*), “sempre envolvidos no mistério dos tempos merovíngios”<sup>349</sup> – hieróglifos ou emblemas de uma idade dos heróis (“imprese eroiche”, em vocabulário viconiano) – os Guermantes são os

---

<sup>345</sup> VII, 187; IV, 446.

<sup>346</sup> VII, 199; IV, 457.

<sup>347</sup> I, 16; I, 10.

<sup>348</sup> Giambattista Vico, *Sn44*, §533.

<sup>349</sup> I, 182; I, 169.



antepassados míticos do território da infância do narrador, descritos em termos semelhantes aos do vento que fazia tremer os espinheiros de Tansonville, e que constituía “o génio específico de Combray.”<sup>350</sup>

E sabia que não usavam apenas o título de duque e duquesa de Guermantes, mas que desde o século XIV, época em que, depois de terem inutilmente tentado vencer os seus antigos senhores, se haviam aliado a eles através de casamentos, eram condes de Combray, por consequência os primeiros cidadãos de Combray, e contudo os únicos que não habitavam lá. Condes de Combray, possuindo Combray no meio do seu nome, das suas pessoas, e sem dúvida tendo efectivamente em si aquela estranha e piedosa tristeza que era específica de Combray (...).<sup>351</sup>

Em *Le temps retrouvé*, os Guermantes são caracterizados como “seres provenientes da fecundação daquele ar acre e ventoso da sombria cidade de Combray” e do “passado que lá se descortinava na ruazinha, à altura do vitral.”<sup>352</sup> Ao afirmar, em *Le côté de Guermantes*, que nas conversas com Oriane e Basin procurava restituir-lhes a sua poesia perdida,<sup>353</sup> o narrador expressa o desejo de voltar a vê-los como figuras mitológicas, emanações do território de Combray. A restituição da poesia aos protagonistas de um passado heroico descreve o projecto viconiano de recuperar os princípios comuns da humanidade – um projecto em que a musa da História não se limita a recolher o que as musas da Filosofia e da Arte rejeitaram.

Avizinhando-se do lado de Guermantes, o narrador reconhecerá os traços heroicos comuns a toda a família, que permitiam distinguir, mesmo entre a sociedade aristocrática, os seus membros. Além do nome, estes partilhavam não só

---

<sup>350</sup> I, 155; I, 143.

<sup>351</sup> I, 182; I, 170.

<sup>352</sup> VII, 175; IV, 435.

<sup>353</sup> III, 535; II, 822.

a cor da carne e dos cabelos, a transparência do olhar azul como aço, mas também “uma maneira de estar, de caminhar, de cumprimentar, de olhar antes de apertar a mão”.<sup>354</sup> Tais traços e características compunham o designado “Gênio da família”, onde se manifestava a sobrevivência do passado da “raça”, do espírito da linhagem. Foi por conta desse misterioso Gênio que, em tempos, a senhora de Villeparisis escolhera como marido para a sua jovem, intelectual e rebelde sobrinha, a menina de Guermantes (Oriane), o príncipe des Laumes, filho mais velho do duque de Guermantes à época.<sup>355</sup>

Naquelas conversas sobre os nascimentos, as genealogias e os “costados”, em que os nomes de famílias se ordenavam, “compondo-se uns relativamente aos outros, travando relações cada vez em maior número”<sup>356</sup>, e onde a toda a hora se ouviam as palavras “primo” e “prima”, “tio” e “tia”, o narrador aprenderá que os nobres são “os letrados, os etimologistas da língua, não das palavras [“mots”] mas dos nomes [“noms”]”.<sup>357</sup> Do lado dos Guermantes – “aquele nome tão familiar e tão misterioso como o próprio nome de Combray”<sup>358</sup> – o narrador da *Recherche* satisfará não só a sua curiosidade histórica como um prazer poético: na verdade, estes não se separam, no sentido em que o termo “poesia” parece possuir para o narrador proustiano o sentido viconiano de “história poética”. Dito de outra forma, a história e a filologia, para Proust e para Vico, não se separam da filosofia, e é de ambas que é feita a arte: a arte de conferir necessidade às contingências sob a forma de uma narrativa.

---

<sup>354</sup> III, 441; II, 731.

<sup>355</sup> III, 452; II, 741-42.

<sup>356</sup> III, 539; II, 826.

<sup>357</sup> III, 533; II, 822.

<sup>358</sup> VII, 176; IV, 435.

Em *Le temps retrouvé*, é evocada uma outra instância da sabedoria das famílias, que recebe o nome de “petit savoir”, preservador de um saber que dissociava, recuava e colocava em perspectiva as histórias de alianças, ruínas e casamentos, resgatando do esquecimento o passado próximo que tendia a ser ignorado pelas gerações mais recentes. Essa pequena ciência, “tanto mais preciosa quanto está pouco difundida”, era uma característica de sociedades onde reinava um espírito conservador, como as da burguesia de Combray e de Paris, aplicando-se “à genealogia das pessoas, às suas verdadeiras situações, à razão de amor, de dinheiro ou outra qualquer pela qual se aliaram a determinada família, ou contraíram casamentos desiguais.”<sup>359</sup>

Um dos seus representantes era o avô do narrador, cujo conhecimento que possuía de tal sociedade era tão exacto quanto era grande a sua gulodice em relação a ela. Os gulosos (os amadores) das histórias de famílias conheciam-se uns aos outros, conviviam entre si e organizavam “suculentos jantares de grupo como a Sociedade dos Bibliófilos ou dos Amigos de Reims”, onde se “saboreavam genealogias” – jantares que as mulheres não frequentavam e acerca dos quais os maridos diziam coisas como:

“Tive um jantar interessante. Estava lá um tal senhor de La Raspelière que nos encantou a todos explicando-nos que aquela senhora de Saint-Loup que tem uma filha tão linda afinal não é Forcheville de nascimento. Um verdadeiro romance.”<sup>360</sup>

“C’est tout un roman”: eis a *Recherche*. Nesse sentido, o “petit savoir” que o narrador atribui ao avô não é assim tão pequeno: à semelhança da sabedoria das

---

<sup>359</sup> VII, 286; IV, 540.

<sup>360</sup> VII, 287; IV, 541.

famílias, a pequena ciência das genealogias (uma ciência, à semelhança da das etimologias, poética) funda o próprio romance. Está, ademais, muito próximo do método da *Scienza nuova*, no sentido em que, para Vico, transformar em princípios de ciência os primórdios obscuros e incertos da história das nações terá de partir de uma narração das modificações da própria mente de quem a narra. Na *Recherche*, um conhecedor das fábulas da mundanidade como o narrador é capaz de situar o lugar da ex-senhora Verdurin na história familiar dos Guermantes (no final do romance a velha Verdurin ascendera ao lugar de nova princesa de Guermantes), satisfazendo assim a curiosidade daqueles que, como Bloch, não tendo sido próximos de Oriane, de Basin ou de Charlus, gostariam de saber como eram eles nos seus tempos áureos – o tempo em que tinham os cabelos dourados.

Praticar uma “causerie” familiar (aliás, a premissa inicial de *Contre Sainte-Beuve*) é esclarecer e situar acontecimentos numa pequena narrativa; e essa pequena prática expande-se a todo o romance.<sup>361</sup> O que aproxima a *Recherche* da *Scienza nuova* é o reconhecimento da musa da História, a memória da vida civil e familiar, presente em lugares como as etimologias e as genealogias. O percurso do narrador da *Recherche* pode ser caracterizado pela investigação de ideias familiares e lugares-comuns formados na infância, através da qual procura recuperar as idades dos deuses e dos heróis que o precederam: os tempos de Swann, os tempos em que os Guermantes eram figuras mitológicas e Méséglise e Guermantes dois

---

<sup>361</sup> Torna-se patente, pelo lado viconiano da leitura da “causerie” que aqui proponho, a distância que a separa da análise que Patrícia Cabral faz, em *Proust selon Sainte-Beuve*, da maledicência, indiscrição ou bisbilhotice que caracterizariam grande parte das conversas de salão da *Recherche*. Estas evidenciariam a transposição das “causeries” literárias e críticas de Sainte-Beuve, praticadas por exemplo nas *Causeries du Lundi*, para os salões mundanos do romance. Veja-se, no livro da autora, o capítulo “Eloges envenimés”, e em especial a secção “Aménités”. Patrícia Cabral, *Proust selon Sainte-Beuve*, Bern: Peter Lang, 2012, pp. 45-53.

caminhos distintos. Nesse sentido, Proust está próximo de Vico: se é verdade que a actividade de narrar uma história se localiza necessariamente numa fase filosófica ou reflexiva do pensamento humano, os princípios poéticos da história têm de ser investigados para que seja narrada com conhecimento de causa. Por outro lado, a *Recherche* mostra que os lugares-comuns gerados na infância nunca são verdadeiramente corrigidos, porque constituem crenças – e tal como “os factos não penetram no mundo onde vivem as nossas crenças, não as fizeram nascer e não as destroem”, é o desejo que gera as crenças.<sup>362</sup> O narrador concluirá: “Fora a minha crença em Bergotte e em Swann que me fizera amar Gilberte, fora a minha crença em Gilberto, o Malvado, que me fizera amar a senhora de Guermantes.”<sup>363</sup>

A dada altura, o narrador proustiano descreve a adolescência como uma época em que se vive “rodeado de monstros e de deuses”.<sup>364</sup> A verdade é que, na *Recherche*, é como monstros e deuses que as personagens do romance são lembradas. Caso da sobrevivência de uma crença numa fase reflexiva da história do pensamento é o de Robert de Saint-Loup, cujo carácter de emblema heroico é reforçado após a morte. No seu funeral, Robert é, acima de tudo, um Guermantes:

Desembaraçado dos seus livros, o torreão feudal retomara o seu objectivo militar. E aquele Guermantes morrera sendo mais ele mesmo, ou, antes, mais da sua raça em que se alicerçava, em que não era mais que um Guermantes, como ficou simbolicamente patenteado no seu enterro na Igreja de Santo Hilário de Combray, toda forrada de panejamentos negros, nos quais se destacava a vermelho, sob a coroa fechada, sem iniciais de nomes próprios nem de títulos, o G do Guermantes que pela sua morte tornara a ser.<sup>365</sup>

---

<sup>362</sup> I, 158; I, 146.

<sup>363</sup> VII, 157; IV, 418.

<sup>364</sup> II, 314; II, 90.

<sup>365</sup> VII, 169 e 170; IV, 429. Desde cedo o narrador admitia observar Saint-Loup a partir de um aspecto mais geral e antigo do que ele: o aspecto secular do aristocrata, o qual, “como um espírito interior, lhe movia os membros, lhe ordenava os gestos e as acções.” II, 321; II, 96.

Esta ideia é, enfim, confirmada nas linhas finais da *Recherche*, quando o narrador declara a sua intenção, no romance que há-de escrever, de descrever os homens como “uns seres monstruosos, uns seres que ocupam um lugar tão considerável comparado com o tão restrito lugar que lhes está reservado no espaço, um lugar de facto desmedidamente prolongado, visto que, como gigantes imersos nos anos, eles atingem simultaneamente épocas tão distantes, entre as quais tantos dias ocuparam o seu lugar: no Tempo.”<sup>366</sup>

São os Guermantes os maiores gigantes da *Recherche*. Em termos viconianos, eles são os “filhos da terra”, génios protectores dos lugares primordiais do romance. Assim, à semelhança da igreja de Combray, “estendendo através dos séculos a sua nave”<sup>367</sup>, as “pessoas ducais” do duque e da duquesa de Guermantes “distendiam-se desmesuradamente, imaterializavam-se, para poderem conter em si aquele Guermantes de que eram duque e duquesa, todo aquele ‘lado de Guermantes’ ensolarado, o curso do Vivonne, os seus nenúfares e as suas grandes árvores, e tantas belas tardes.”<sup>368</sup> As estradas, as avenidas, as casas e as pessoas podem ser “fugitives, hélas!”, como os anos; mas devido ao espaço que ocupam na narrativa, adquirem uma extensão que as cristaliza e lhes confere tempo. Pelo menos, o tempo de serem lidas.

---

<sup>366</sup> VII, 377; IV, 625.

<sup>367</sup> I, 68; I, 60.

<sup>368</sup> I, 182; I, 169.

## OBRAS CITADAS

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford U.P., 1971.

ADORNO, Theodor W. *Prisms* (translated by Samuel and Shierry Weber). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.

APRÀ, Adriano; GILI, Jean A. *Naples et le cinéma*. Paris: Centre G. Pompidou, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética* (tradução e notas de Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUDEN, W. H. *Collected Poems* (edited by Edward Mendelson). London: Faber and Faber, 1991.

BARNEY, Stephen A. [et al.] (ed.). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BARTHES, Roland. *Nouveaux essais critiques*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.

BATTISTINI, Andrea. *La degnità della retorica: studi su G. B. Vico*. Pisa: Pacini, 1975.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* (trad. Ana Moura.) Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1963]; *The Origin of German Tragic Drama* (introduced by George Steiner; translated by John Osborn). London: Verso, 2009.

BERGMAN, Ingrid; Burgess, Alan. *My story*. London: Warner Books, 1995.

BRILLI, Attilio. *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino, 1995.

BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. Berkeley: University of California Press, 1996.

CABRAL, Patrícia. *Proust selon Sainte-Beuve*. Bern: Peter Lang, 2012.

CAPORALI, Riccardo. "Vico: la 'moltitudine' e il 'moderno'", in *Giambattista Vico nel suo tempo e nel nostro* (a cura di Mario Agrimi). Napoli: Cuen, 1999.

\_\_\_\_\_. *La tenerezza e la barbarie: studi su Vico*. Napoli: Liguori, 2006.

CAVELL, Stanley. *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria* (N. Leask, ed.). London: Everyman, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Éd. du Seuil, 1989.

COSTA, Gustavo. *Vico e l'Europa. Contro la "boria delle nazioni"*. Milano: Guerini, 1996.

FERENCZI, Sándor. *Psicanálise III* (tradução de Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1993.



FORGACS, David; LUTTON, Sarah; NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *Rossellini: Magician of the Real*. London: British Film Institute, 2000.

FREUD, Sigmund. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"* [1907]; "Delusions and Dreams in Jensen's *Gradiva*". Standard Edition, vol. IX. London: Hogarth Press, 1995.

\_\_\_\_\_. "Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität" [1908]; "'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervous Illness". Standard Edition, vol. IX. London: Hogarth Press, 1995.

\_\_\_\_\_. "Der Familienroman der Neurotiker" [1909]; "Family Romances". Standard Edition, vol. IX. London: Hogarth Press, 1995.

\_\_\_\_\_. "Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose" [1909]; "Notes upon a case of obsessional neuroses". Standard Edition, vol. X. London: Hogarth Press, 1995.

\_\_\_\_\_. "Das Unheimliche" [1919]; "The 'Uncanny'". Standard Edition, vol. XVII. London: Hogarth Press, 1995.

\_\_\_\_\_. "Konstruktionen in der Analyse" [1937]; "Constructions in analysis", Standard Edition, vol. XXIII. London: Hogarth Press, 1995.

GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*. New York: Da Capo, 1998.

GAUTHIER, David. *Rousseau. The Sentiment of Existence*. Cambridge: Cambridge U.P., 2006.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Éd. du Seuil, 1969.

\_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris : Éd. du Seuil, 1972.

GOETHE, J. W. *Italienische Reise* [1816-17]; *Viagem a Itália* (trad. João Barrento). Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HENRY, Anne. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion, 1983.

JOYCE, James. *Dubliners* [1914] ; *Dublinenses* (trad. Margarida Periquito). Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

LOURENÇO, M. S. *A Cultura da Subtileza. Aspectos da Filosofia Analítica*. Lisboa: Gradiva, 1995.

LUZZI, Joseph. *Romantic Europe and the Ghost of Italy*. New Haven: Yale University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Cinema of Poetry. Aesthetics of the Italian Art Film*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 2014.

MACINTYRE, Alasdair. *After Virtue. A Study in Moral Theory*. London: Duckworth, 2007.

MAN, Paul de. *The Rhetoric of Romanticism*. NY: Columbia U.P., 1984.

MASI, Stefano; LANCIA, Enrico. *I film di Roberto Rossellini*. Roma: Gremese Editore, 1987.

MAZZOTTA, Giuseppe. *The New Map of the World. The Poetic Philosophy of Giambattista Vico*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

MILLER, Nicholas Andrew. *Modernism, Ireland and the Erotics of Memory*. New York: Cambridge University Press, 2002.

NADDEO, Barbara Ann. *Vico and Naples: The Urban Origins of Modern Social Theory*. N.Y.: Cornell University Press, 2011.

PAPINI, Mario. *Il geroglifico della storia: significato e funzione della dipintura nella Scienza nuova di G. B. Vico*. Bologna: Cappelli, 1984.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve* (préface de Bernard de Fallois). Paris: Gallimard, 1954.

\_\_\_\_\_. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Éditions Gallimard, 1987-1989, 4 VV.

\_\_\_\_\_. *Em Busca do Tempo Perdido* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2003-2005, 7 VV.

RIFFATERRE, Michael. "Prosopopeia", in *Yale French Studies*. Yale U.P., 1985.

RONDOLINO, Gianni. *Roberto Rossellini*. Torino: UTET, 1989.

ROSSELLINI, Roberto. "Dix ans de cinéma (I)", in *Cahiers du Cinéma*, n° 50, Août-Septembre 1955.

\_\_\_\_\_. *Hommage à Roberto Rossellini: Voyage en Italie. Scénario et dialogues*. Paris: ed. de L'Avant-Scène Cinema, n° 361, Juin 1987.

\_\_\_\_\_. *Il mio metodo: scritti e interviste* (a cura di Adriano Aprà). Venezia: Marsilio, 2006.

\_\_\_\_\_. *Le cinéma révélé* (textes réunis et préfacés par Alain Bergala). Paris: Étoile, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La nouvelle Héloïse* (édition établie par Michel Launay). Paris: GF Flammarion, 1967.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes* (édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond). Paris: Gallimard, 1980, vol. V.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes* (édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond). Paris: Gallimard, 2007, vol. I.

SAID, Edward W. *Beginnings. Intention and Method*. London: Granta Books, 1998.

SANDERS, George. *Memoirs of a Professional Cad*. New York: Putnam, 1960.

SCHERER, Maurice; TRUFFAUT, François. "Entretien avec Roberto Rossellini", in *Cahiers du Cinéma*, n° 37, Juillet 1954.

SIMMONS, Laurence. *Freud's Italian Journey*. New York: Rodopi, 2006.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle; suivi de sept essais su Rousseau*. Paris: Gallimard, 1971.

VERENE, Donald Phillip. *Vico's Science of Imagination*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. "Freud's Consulting Room Archaeology and Vico's Principles of Humanity: A Communication", in *British Journal of Psychotherapy*. 13(4), 1997, pp. 499-505.

\_\_\_\_\_. *Knowledge of Things Human and Divine: Vico's New Science and Finnegans Wake*. New Haven & London: Yale University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Giambattista Vico: Keys to the New Science. Translations, Commentaries, and Essays*. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

VICO, Giambattista. *Princìpi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* [1744]; *Ciência Nova* (trad. Jorge Vaz de Carvalho). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

\_\_\_\_\_. *Opere* (a cura di Andrea Battistini). Milano: Arnoldo Mondadori, 2007.

\_\_\_\_\_. *La Scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744* (a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello). Milano: Bompiani, 2012.

WORDSWORTH, William. *The Major Works* (Stephen Gill ed.). Oxford: Oxford U.P., 2000.